ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 87 3

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



Советско-американская выставка



В штаб-квартире ООН в Нью-Йорке открылась совместная советско-американская фотовыставка, получившая название «Лицом к лицу. СССР и США в фотографии: земля и люди». Выставка организована секретариатом Международного года мира при содействии Международной федерации фотографического искусства, девиз которой «К миру через взаимное понимание, к пониманию через фотографию — язык, понятный всем».

Выставку открыл Генеральный секретарь ООН Х. Перес де Куэльяр, отметивший, что экспозиция отражает общность чаяний всех людей планеты. Повсюду люди хотят жить в мире, в условиях полного уважения своего человеческого достоинства.

«Семья», «Дети», «Старики», «Крестьяне», «Рыбаки», «Рабочие», «Художники», «Специалисты», «Спортсмены», «Страна» — таковы разделы этой выставки. Двести фотографий — по сто от каждой страны — одна из совместных попыток дать людям некоторое представление о жизни народов двух великих держав.

После экспонирования в штаб-квартире ООН выставку «Лицом к лицу...» увидят в Вашингтоне, Чикаго и Москве.

Слайд-вечер в «Планете»

В конференц-зале издательства «Планета» состоялось заседание фотосекции Московской журналистской организации. Фотожурналисты познакомились с творчеством фотолюбителей-слайдистов, не принадлежащих ни к какому фотоклубу и объединившихся в неформальный коллектив с названием «Слайд-группа». Область их фотографических интересов — флора и фауна, макросъемка, пейзаж. Особенно привлекает авторов пейзаж отдаленных регионов страны, ледники Памира, таймырская тундра, пещеры Крыма, подводные и астрономические объекты — таков широкий диапазон творческих поисков этой группы. В ее составе 9 человек, использующих любую возможность принять участие в дальних экспедициях.

Каждый автор показал на этой встрече несколько десятков слайдов — «экстракт» своего творчества за многие годы. Среди продемонстрированных работ были и снятые около 20 лет назад, но сохранившие качество, вполне приемлемые для показа. Члены группы снимают в основном «Зенитами» и «Практиками» на пленке «Орвохром» и «Фомахром», утверждая, что последняя лучше подходит для съемок «в режиме», то есть в сумерках, ночью, высоко в горах и т. д. Используют они и разнообразные технические средства: фильтры, зеркала, дифракционные решетки, мультиэкспонирование и т. д.

Юбилей Михаила Грачева

В редакции журнала «Советский Союз» состоялось чествование одного из старейших фоторепортеров страны — Михаила Петровича Грачева. Фотожурналист отметил свое 70-летие и 50-летие творческой деятельности. М. Грачев начал работать в прессе еще до войны, но особенно широкую известность приобрели его снимки военной поры, публиковавшиеся в «Известиях», «Вечерней Москве» и других изданиях. Именно к этому времени относятся его работы «Виктор Талалихин после ночного тарана», «Москва, 1941 г.», «Освобождение Ленинграда», «Возвращение с фронта. 1945 г.».



На юбилейной выставке, тепло принятой коллегами и гостями редакции, были широко представлены фотографии М. Грачева, сделанные в послевоенные годы — репортажи со многих ударных строек, пейзажные и портретные снимки, свидетельствующие о широком творческом диапазоне и журналистской активности ветерана фотожурналистики.

10-летие фотоклуба

Фотоклубу «Кристалл» при новосибирском Доме учителя — 10 лет. Город предоставил для его юбилейной выставки свой лучший выставочный зал в помещении Фонда молодежной инициативы при Новосибирском горкоме комсомола. Фотографы «Кристалла» демонстрировали на выставочных стендах пейзажи, портреты, жанровые сценки. Клуб ведет большую работу по пропаганде фотоискусства. Снимки В. Дьячкова, В. Иванова, А. Брызгалова, И. Игнатова и других широко экспонируются в школах, в учреждениях, нередко появляются они и на страницах газет. Работы членов клуба заслужили награды ряда международных выставок.

Спортивный конкурс

В Москве, в представительстве венгерских внешнеторговых организаций, прошла выставка фотографий, подводящая итог работы венгерских фотожурналистов, побывавших на Играх доброй воли. На стендах — крупноформатные цветные снимки, запечатлевшие мгновения благородного состязания на аренах Лужников, спорткомплекса «Олимпийский» и на других спортивных объектах, где проходили соревнования Игр. Первый приз получил фотокорреспондент Венгерского телеграфного агентства Л. Вайнер за снимок плакатного характера.

Эта фотовыставка — часть конкурса, проводящегося в Венгрии каждые два года. В нем участвуют фотографы, скульпторы, живописцы, литераторы.

Спорт и мир — вот главная тема живописных, скульптурных и фотографических работ этого конкурса. Выставка позволила москвичам глубже познакомиться с достижениями Венгрии не только в области самого спорта, но и в изобразительном искусстве, в спортивной фотографии.

Фотографии Г. Колосова



В выставочном зале фотостудии «Зоркий» в подмосковном городе Красногорске экспонировалась выставка фотографий Георгия Колосова «Северные мотивы». Г. Колосов — известный мастер пейзажной фотографии того направления, которое можно назвать «импрессионистским». Художественные особенности его фотографической манеры во многом определяются мягкорисующим объективом — моноклем, давним приверженцем которого является этот фотограф.

Снимки сгруппированы на стендах в визуальные и тематические блоки, и хотя выставка не велика — 70 фотографий, показывающих северные пейзажи, далекие деревни, памятники старины, она, благодаря таланту Г. Колосова (он не только фотограф, но и хороший дизайнер), получилась удивительно цельной и гармоничной.

НА СНИМКАХ:

НА ОТКРЫТИИ СОВЕТСКО-АМЕРИКАНСКОЙ ФОТОВЫСТАВКИ (СЛЕВА НАПРАВО): ГЕНЕРАЛЬНЫЙ СЕКРЕТАРЬ ООН Г-Н Х. ПЕРЕС ДЕ КУЭЛЬЯР, ЗАМЕСТИТЕЛЬ ПОСТОЯННОГО ПРЕДСТАВИТЕЛЯ США В ООН Г-ЖА Н. ГРОСС, ПОСТОЯННЫЙ ПРЕДСТАВИТЕЛЬ СССР В ООН А. БЕЛОНОГОВ

НА ЮБИЛЕЙНОМ ВЕЧЕРЕ М. ГРАЧЕВА

Г. КОЛОСОВ БЕСЕДУЕТ С ЮНЫМИ ПОСЕТИТЕЛЯМИ ВЫСТАВКИ



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР МАРТ 1987

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства
и фотолюбительского
творчества
925-10-15
отдел истории
и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 04013
сдано в набор 26.12.86 г.
подп. в печать 04.02.87 г.
формат $60 \times 90^1/_8$
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 629
тираж 245 000
цена 70 коп.

Ордена Трудового
Красного Знамени
Московская
типография № 2
Союзполиграфпрома
при Государственном
комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии
и книжной торговли.
129301, Москва,
проспект Мира, 105

В НОМЕРЕ:

НА ОБЛОЖКЕ:



ВИКТОР МОРДВИНЦЕВ
(МОСКВА)
МАМИН ПРАЗДНИК



ИГОРЬ СУРОВ
(СЫКТЫВКАР)
ВЕСЕННЯЯ МЕЛОДИЯ



Секретарь парткома

Недавно я снимал очерк о секретаре парткома совхоза «Вяземский» Смоленской области Любе Макаровой.

Люба — человек очень интересный, увлеченный, целеустремленный, за ее молодыми плечами большой опыт комсомольской работы, и мне показалось, что я довольно быстро справлюсь с этим заданием редакции и положу на стол хороший, добротный материал. Но все оказалось не так просто — работа была очень трудной, мешали и погодные условия, да и вообще съемка, как говорится, «не шла»... Вернувшись после первой поездки, проявив и отпечатав материал, я понял: цельного очерка пока не получается и надо возвращаться в совхоз — доделывать. Короче говоря, очерк сложился только после трех поездок.

По роду деятельности мне приходилось снимать самые различные темы, выступать во всех жанрах. И самой сложной для себя работой считаю очерки о людях — тут я обычно с первых шагов встречаюсь с большими трудностями. Главное, пожалуй, поиск героя. Ведь надо через человека раскрыть тему очерка, показать участок нашей жизни, подлежащий рассмотрению. Хорошо, если человек, с которым предстоит работать, будет значителен как личность. Конечно, как правило, в каждом человеке есть своя «изюминка», да пойди ее в нем найди! Но вот герой для меня раскрылся, стал понятен.

И тут-то начинается самое трудное — как снять, чтобы очерк был нестандартным, таким, каких еще никто не снимал? Хочется сделать «красивую» фотографию, с которой бы он начался, взял разбег, которая сразу бы привлекла внимание читателя, заинтересовала его, сблизила с героем материала... И вдруг начинаешь чувствовать, что мыслишь стереотипно, что кадр, возникший в видоискателе камеры, вроде бы кем-то уже снят... Начинаешь «раскручивать» сюжет, искать что-то свое, новое. А найти его трудно, когда кажется, что все приемы уже использованы, «резервы оптики» исчерпаны.

Все это я испытал и при работе над очерком о Любе Макаровой. Правда, долгие часы поисков время от времени скрашивались вспышками радости — это были те моменты, в которые я чувствовал, что щелчок фотоаппарата совпал с важным и интересным мгновением в наполненной событиями жизни партийного руководителя.

В. КОВАЛЕВ,
фотокорреспондент газеты «Советская Россия» по Смоленской области





ФОТО **ВАЛЕРИЯ КОВАЛЕВА**

КОНКУРС «СФ-87»

«МЫ — СЕГОДНЯ»

ФОТО ВАЛЕРИЯ КОВАЛЕВА

КОНКУРС Ф 87

«МЫ — СЕГОДНЯ»



Приглашаем к разговору



ИГОРЬ СЕРКОВ, заместитель главного редактора журнала «Смена»:

— Перестройка — дело нелегкое, тянущее за собой множество проблем, причем главные из них не технические, как мне кажется, и не организационные, а психологические. Возникает даже вполне парадоксальная ситуация, когда мы вынуждены по-новому относиться к такому понятию, как «опытный мастер», учитывая, так сказать, обратную сторону медали, называемой профессиональным опытом. Казалось бы, что плохого в том, что репортер за долгие годы работы точно уяснил себе, что надо снимать и что снимать не надо, что можно и что нельзя? Но практика показывает, что в этом случае постепенно, но неотвратимо происходит процесс исчезновения творческого отношения к делу. Это плохо, и винить в этом мы можем только самих себя — слишком долго одним из главных критериев качества кадра служила для нас его «проходимость». Наши репортеры прекрасно научились снимать результат какой-то работы, а вот процесс, как правило, остается за кадром, хотя он-то и является самым интересным.

Ведь читатель желает знать не только то, что сделано, но и как оно делалось, какие трудности возникали перед людьми в процессе работы и как они их — конкретно — преодолевали.

Так или иначе, но в высказываниях почти всех репортеров по поводу сегодняшнего положения дел в фотожурналистике присутствует упрек в том, что редакторы сковывают их инициативу. Странно. Мне как раз кажется, что все наоборот, и если у репортеров действительно складывается такое ощущение, то не потому ли, что, устав ждать инициативы от них, редакторы сами начинают не только предлагать им темы, но чуть ли не подсказывать способы их решений. Это никуда не годится. Пора перестать делиться на «верхи» и «низы», помня, что мы делаем общее дело и что инициатива должна приветствоваться вне зависимости от того, откуда она исходит — «сверху» или «снизу». Важно, чтобы она была!

Мы устали от «железок» в кадре, а вот повернуться лицом к человеку — это пока получается не очень. На словах — да, выходит, а на деле — опять начинаем заниматься самоцензурой, до бесконечности перестраховываемся: «это нельзя», «это не пройдет», у этого персонажа какой-то шрам на лице, этот — староват и оптимизма маловато и т. д. и т. п. А в результате — придумываем, конструируем какую-то другую жизнь, хотя та, что нас окружает, — есть «прекрасный и яростный мир».



ЛЕВ ГУЩИН, заместитель главного редактора газеты «Комсомольская правда»:

— Как-то незаметно, исподволь ослабло внимание к фотографии в газете, и это прискорбное обстоятельство привело к утрате позиций фотожурналистики в целом.

О чем еще можно говорить, если такое понятие, как «фото в номер», практически исчезло из нашего обихода! Вообще работа «в номер» становится редкостью, а ведь это составляет суть специфики труда журналиста-газетчика. Кто виноват? Сами виноваты: сколько лет приучали себя работать без риска, и — приучили. Оно спокойнее, надежнее, не нужно выбивать транспорт для репортера, терзаться в мучениях — а ну как кадр, для которого оставлено место в полосе, не выйдет, не получится! — куда как спокойнее уверять себя в том, что-де за телевидением с его оперативностью нам все равно не угнаться, и находить еще тысячу причин, которые только для того и придумываются, чтобы перестраховаться, спрятаться за толстой броней собственной предусмотрительности. И уж так мы боимся ошибиться, что постепенно превращаем газету в журнал, подменяя оперативность размеренностью, а «горячий» репортерский материал — тем, что отлежалось в «загоне». Газетная фотография как таковая переживает, на мой взгляд, серьезный кризис, и об этом надо говорить не только на редакционных летучках и в кулуарах, а громко, в полный голос. Робкие попытки журнала «СФ» привлечь внимание фотографической общественности к этой проблеме пока остаются, к сожалению, на уровне констатации огорчительного положения дел.

Особенно заметно отставание фотожурналистики, когда речь заходит о серьезных проблемах общественного характера. Наркомания, например, о которой сейчас достаточно много с тревогой и взволнованностью пишут, вообще никак не отражена ни газетными, ни журнальными фотографами. Ни одного кадра ни в одной из газет — куда уж дальше!

По-прежнему остро стоит вопрос бильдредактуры. Где их взять? Кто их готовит? Профессия эта редкая, требования, которые предъявляют сегодня к человеку этой профессии, необычайно высоки, но мы пока ограничиваемся лишь жалобами на то, что бильдредакторов нет, и откуда они появятся на свет божий — тоже неизвестно.

Если говорить о тех областях фотографического дела, которые нуждаются в перестройке, я бы упомянул систему наших отношений с ТАСС: ежегодно мы переводим этому крупнейшему информационному агентству значительные суммы, покупая, собственно, кота в мешке, поскольку платим не за результат, не за конечный продукт, то есть за то, что публикуем, а за все оптом. Тут тоже есть над чем подумать...



БОРИС БАТАРЧУК, ответственный секретарь газеты «Труд»:

— Тревожное положение в нашей сегодняшней фотожурналистике (а в том, что дело обстоит именно так, убеждать, кажется, никого не нужно) сложилось, как мне кажется, во многом из-за того, что мы подходим к материалу написанному и материалу снятому с разными критериями, с разными мерками, проще говоря — то, что можно человеку с авторучкой, того нельзя человеку с фотоаппаратом. Привычка ли к «осторожности» тому виной, недоверие ли к политической и нравственной зрелости читателя, но сакраментальное «нас могут неправильно понять» — вот первопричина, на мой взгляд, отсутствия на газетных полосах проблемной, острой фотографии.

И если говорить о перестройке применительно к фотожурналистике, начинать, видимо, нужно с перестройки нашей профессиональной психологии.

Если реально посмотреть на вещи и самокритично оценить положение дел с фотоиллюстрациями в нашей газете, то сегодня оно выглядит так: стараемся, но выглядим пока хуже других центральных газет. Причин тут несколько, но одна из главных — наивное, на мой взгляд, и совершенно непростительное для профессионала убеждение в том, что из трех десятков кадров всегда можно выбрать один достойный. Не знаю, когда и как родилось такое представление о работе фоторепортера, но эта, с позволения сказать, «методика» ничего, кроме вреда, принести не может. Уповать на то, что количество само собой (и непременно) перейдет в качество, — значит подменять целенаправленную работу надеждой на слепой случай.

Думается, что жесткая работа над каждым конкрет-

ным кадром у многих фоторепортеров заменилась частотой нажима на спуск, а то и вообще была переложена на «мотор», работающий почти с кинематографической скоростью. Иначе говоря, техника, как это ни парадоксально, отрицательно сказалась на творческой самодисциплине, хотя, казалось бы, случиться должно было обратное. Ведь старые мастера, основоположники нашей фотожурналистики, к тщательности выбора сюжета и построения кадра относились очень добросовестно — попробуй-ка «раскошелиться» количественно, если у вас по пальцам считанное количество пластинок, а сделать надо целый репортаж... И этот дисциплинирующий, а если разобраться, то и творческий, навык сохранялся у таких мастеров на всю жизнь.
Профессиональный уровень фоторепортера в целом вырос, если понимать его как уровень владения ремеслом. Если же толковать это понятие расширительно, картина получается не такая уж благостная: набор красивых фотографий у меня на столе не может заменить мне той, может быть, единственной, которая дала бы представление о нашей сегодняшней жизни. Типичная на сегодня картина: фигура виртуоза-ремесленника постепенно оттеснила (если не вытеснила совсем) другую фигуру, совершенно необходимую сегодня газете, — фоторепортера-интеллектуала, остро чувствующего пульс жизни и четко представляющего себе задачи, стоящие перед журналистикой вообще и фотожурналистикой в частности.



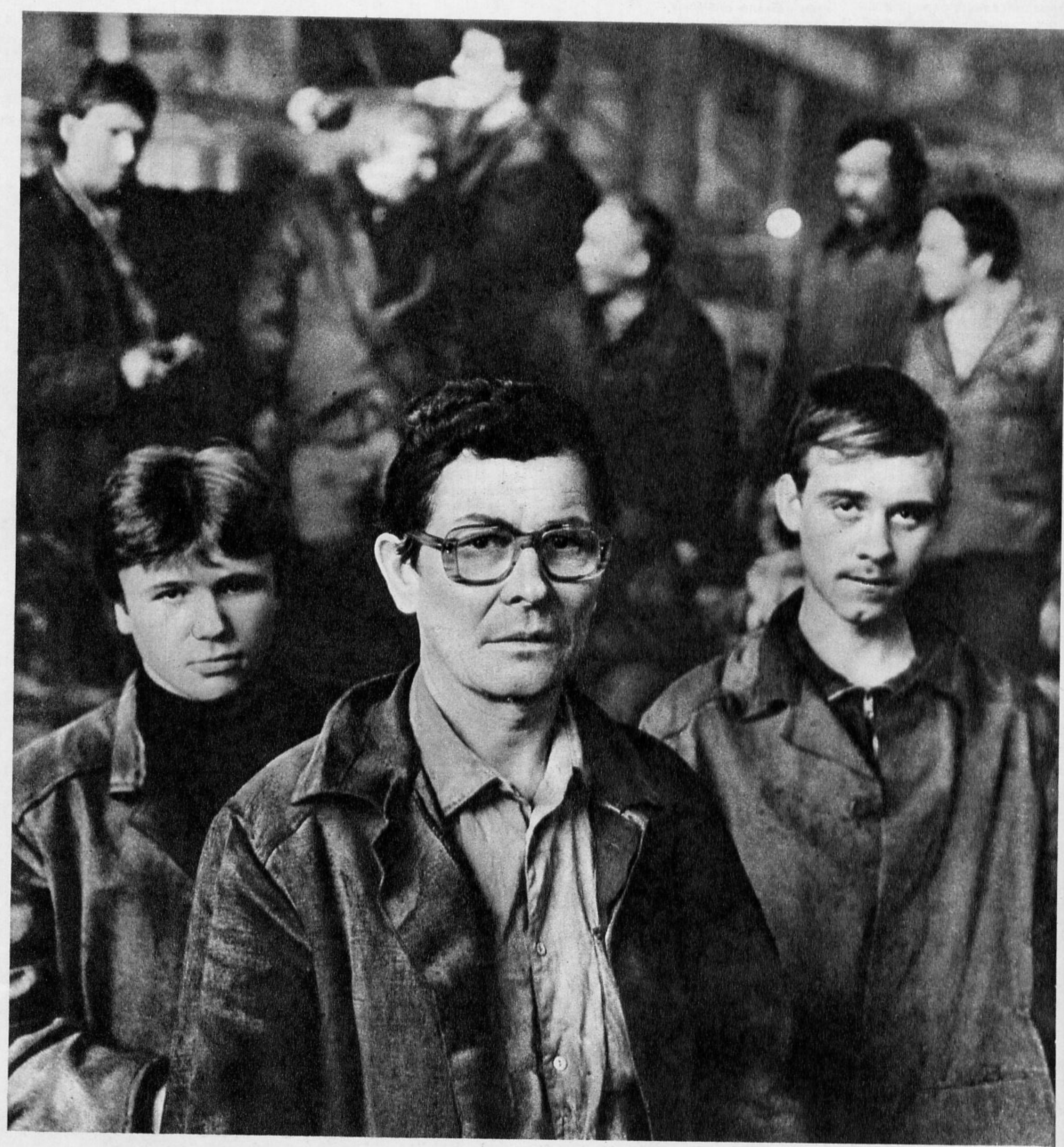
В. ПОМАЗНЕВ,
главный редактор издательства «Планета»:
— На первый взгляд может показаться, что сама специфика работы издательства, позволяющая более спокойно, без суеты и спешки работать с материалом на каждой стадии подготовки того или иного издания, в значительной мере является гарантией качества выпускаемой нами продукции. Однако при более внимательном рассмотрении выясняется, что это не совсем так, и очень часто мы становимся свидетелями того, как достоинства исподволь, незаметно переходят к недостаткам. Сложился крепкий, проверенный коллектив авторов — хорошо! В издательстве немало опытных, знающих работников — тоже хорошо! Что же плохо? Плохо то, что за этим кроется (и, к сожалению, время от времени проявляется) опасность следования по проторенной, хорошо знакомой дорожке, не ведущей в результате ни к художественным открытиям, ни к новым, ярким формам пропаганды, ни к глубокому осмыслению жизни со всеми ее сложностями, а подчас и противоречиями, то есть к той подлинной, реальной жизни, которой мы с вами живем сегодня.
«Верняк» — один из наших главных противников. Мы прекрасно изучили возможности наших постоянных авторов (с профессиональной точки зрения, кстати сказать, как правило, отлично подготовленных), равно как и их привязанности в области тематики, жанра и т. д. Выбор, казалось бы, безошибочный, и все же конечный результат нас порой не устраивает. Сегодня уже не устраивает. Выход: в творческой перестройке мастеров, в притоке новых незаштампованных авторов.
О творческом отношении к работе, когда шоры привычных решений отбрасываются прочь, свидетельствует последняя работа Николая Рахманова — фотоальбом о ВАЗе. Да, да, Николай Рахманов, которого иначе как «певцом Москвы» и не называли, исходивший, исползавший, излазивший, кажется, каждый квадратный метр столицы и сумевший создать прекрасный ее фотографический образ, теперь смело ринулся в иную тематику — и победил. Этот успех кажется принципиально важным, ибо свидетельствует прежде всего о том, какие огромные потенциальные возможности мы еще не используем.
Что касается основных направлений перестройки применительно к фотожурналистике — они, как мне представляется, в общих чертах уже наметились, и дело теперь, видимо, только за тем, чтобы быть настойчивыми в достижении цели, как можно скорее уйти от подстерегающих нас соблазнов облегченных «дежурных» решений, показать проникновенно и талантливо всю громаду дел, которыми занят наш народ в процессе революционной перестройки.

КОЛОНКА РЕДАКТОРА

Лицо человека

Портрет, несомненно, самый распространенный фотографический жанр. И самый «непокорный» — он все время стремится выйти за границы, определенные ему теорией, и смешаться с другими жанрами. Да и внутри себя он не очень-то в ладах с теорией — зачастую не отвечает своему классическому определению, гласящему, что «портрет — живописное, скульптурное, фотографическое или какое-либо другое изображение определенного человека». Нередко мы вдруг замечаем, что «определенность» человека, изображенного на фотографии, весьма относительна, и это скорее портрет-обобщение, представляющий нам целую профессию или человеческий тип, объединяющий в себе множество людей. А есть ли, например, принципиальная разница между портретом студийным и репортажным? Четкую границу здесь не всегда проведешь... Да, очевидно, не так уж это и важно. Важнее совсем другое — выразительность портрета, соответствие между поставленной автором творческой задачей и ее реализацией.
Существенное значение имеет узнаваемость портретируемого, но тут уж вступает в силу известность, а точнее, общеизвестность человека, изображенного на снимке, в «определенности» его не усомнишься. Таковы, скажем, портреты Моисея Наппельбаума или Василия Малышева. А куда отнести «Комбата» Макса Альперта? Ведь человек, послуживший причиной появления этого знаменитого кадра, был совсем не знаменит. Но лицо его нам почему-то очень знакомо (в нем сохранена динамика сиюминутности). С первого же взгляда мы понимаем, что комбат знаком нам потому, что в нем сошлись черты многих тысяч комбатов. И именно в этом причина узнаваемости, позволившая нам раз и навсегда воспринять его как символ. Но символ — высшая степень обобщения, благодаря чему и приобрел этот снимок плакатное звучание.
Жизнь идет вперед, и вместе с ней развивается, меняясь в соответствии со своим временем, Человек, единый в своем естестве и бесконечно многоликий в своих индивидуальностях. И, пожалуй, главная трудность для фотографа, обращающегося в своем творчестве к лицу Человека, разглядеть в нем эту индивидуальность, заглянуть в его душу, понять ее и показать другим людям. А это совсем не просто, если подходишь к такой работе со своей собственной, тоже индивидуальной, меркой, не полагаясь на расхожие формулы, которые мы порой принимаем как аксиому. Скажем, к примеру, — «Глаза — зеркало души» — красиво, конечно, но ведь зеркало дает искаженное представление о том, что оно отражает, — изображение-то в нем зеркально-перевернутое (правое — слева, левое — справа, а симметрия наша тоже относительна), да к тому же и расстояние в зеркале обманное, искаженное. Но это так, замечание попутное, напоминающее, что в смысл слов надо вникать — как и в душу снимаемого человека...
И если мы вернемся от классики в сегодняшний день, то увидим, что работа над портретом занимает (имея в виду и студийный, и репортажный, и всякий прочий портрет), пожалуй, основное место в творчестве и фотожурналистов, и фотолюбителей — свидетельство тому и этот номер нашего журнала. Перелистайте его — перед вами замелькают лица людей — такие разные, непохожие, но почему-то вызывающие нашу симпатию или, как минимум, доброжелательный интерес.
Мы не беремся утверждать, что на этих страницах вы видите кадры, которым суждено пережить десятилетия и войти в классику советской и мировой фотографии, но желание понять Человека и предельно честно и заинтересованно рассказать о нем, здесь, несомненно, присутствует. А это чрезвычайно важно, потому что внимание к человеку — основа основ в решении тех задач, уже не только творческих, а социальных, которые сейчас стоят перед нашим народом. Ведь человеческий фактор, о котором так много говорится применительно к этим задачам, есть не что иное, как каждый конкретный человек, призванный в нашем большом общенародном коллективе выполнить свою пусть небольшую, но конкретную — именно свою — задачу. Помочь ему в этом, поднять его в собственных глазах и в глазах соотечественников — почетный долг творческих работников, среди которых фотографы занимают весьма заметное место.

Уралмашевцы



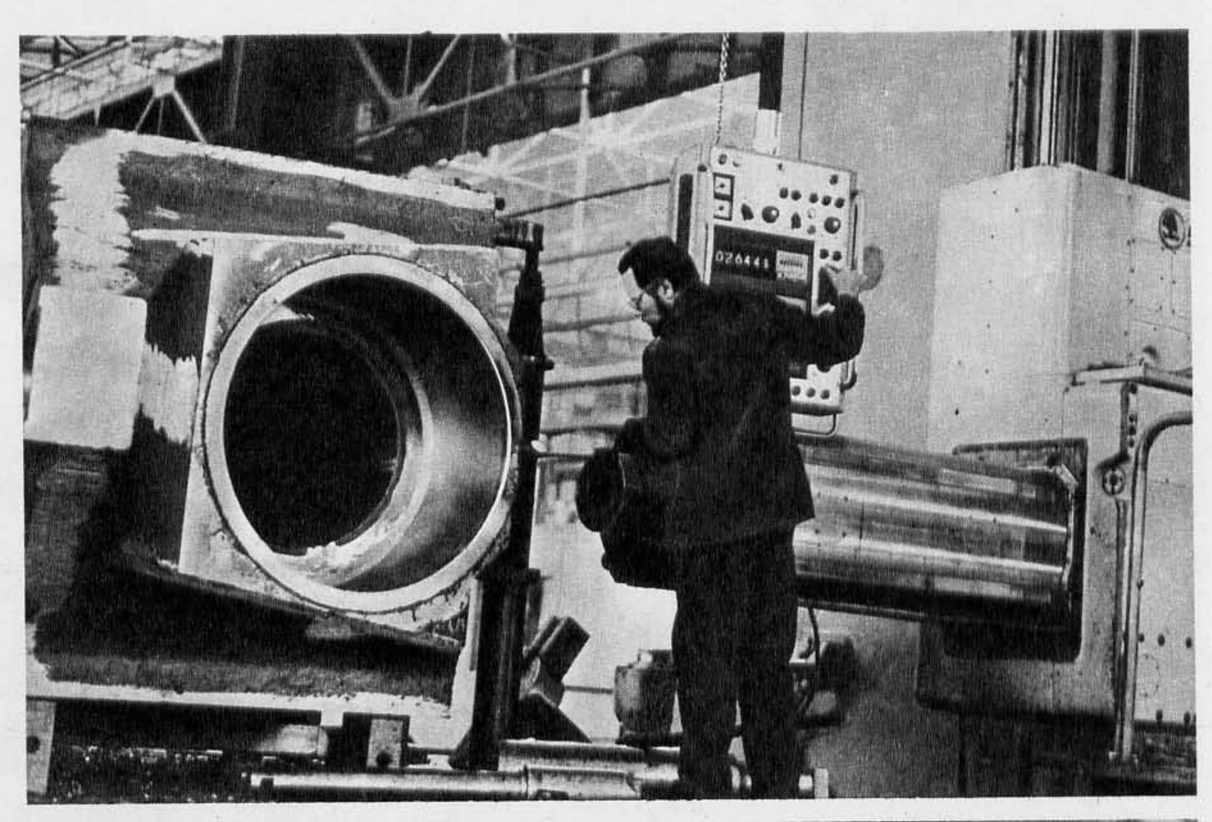
КОНКУРС СФ 87

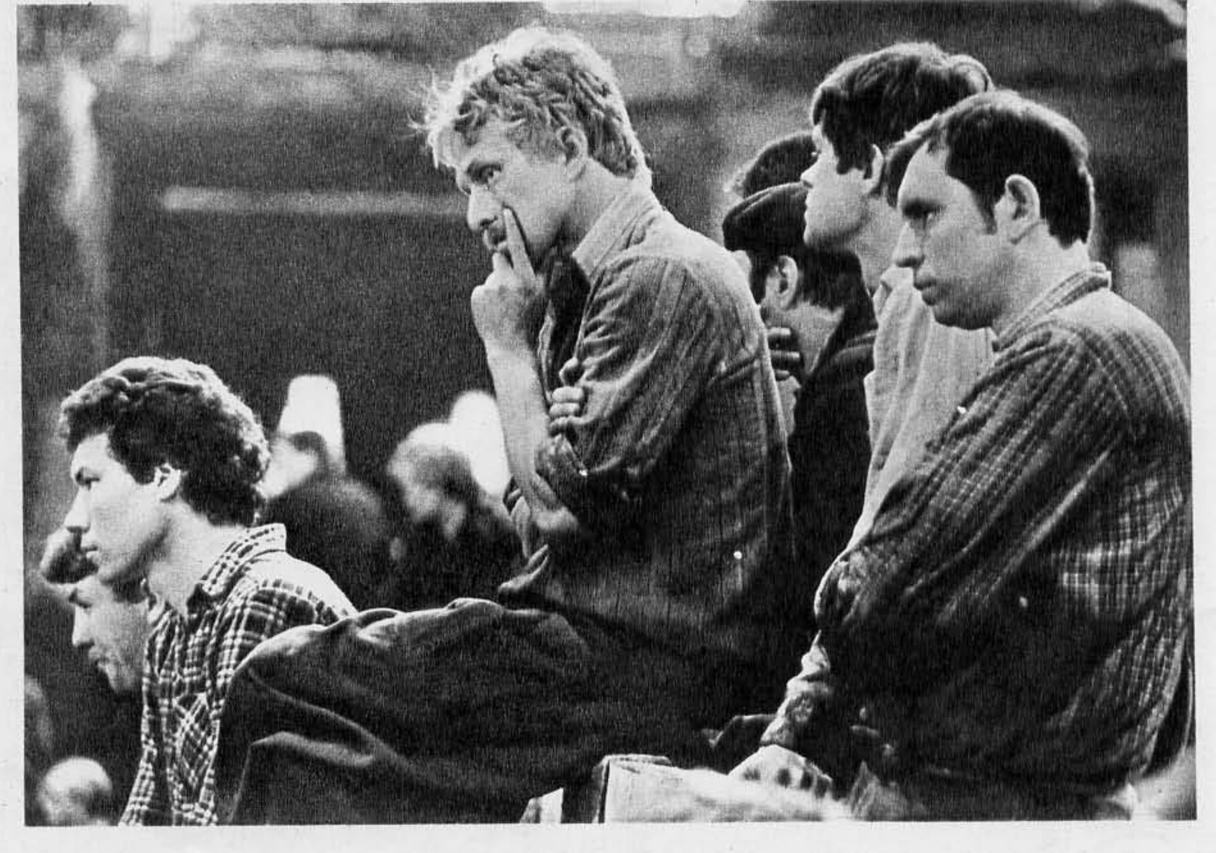
«МЫ — СЕГОДНЯ»

ФОТО **АЛЕКСЕЯ ВЛАДЫКИНА**

Кто не слышал про шагающие экскаваторы с объемом ковша в сто кубов, про машины непрерывного литья, про буровые установки, которыми пробурена каждая третья скважина глубиной более трех тысяч метров? Все это и многое другое могучее промышленное оборудование сделано на Уральском заводе тяжелого машиностроения — Уралмаше. Многие тысячи свердловчан связаны крепкими узами с этим прославленным предприятием — здесь немало рабочих династий, ведущих отсчет своей трудовой биографии от первых пятилеток. Поэтому, говоря о себе, каждый уралмашевец неизменно будет говорить о заводе... Для фотожурналиста тут — неограниченное поле деятельности и, прежде всего, — возможность создавать зримую летопись огромного трудового коллектива, рассказывать о взаимоотношениях людей в процессе производства и просто в товарищеском общении, об их радостях, переживаниях, праздниках и буднях. В этом бесконечном море коллизий и сюжетов не так-то просто выделить для себя главное, наиболее отвечающее именно твоей потребности самовыражения. Важно найти свою тему, свой угол зрения, выбрать направление творческого поиска. Моя трудовая биография началась в многотиражной газете Уралмаша «За тяжелое машиностроение», где я работаю корреспондентом отдела партийной жизни. Не фото-, а просто корреспондентом. Снимков редакция от меня не требует — фотографией я занялся не по обязанности, а по влечению души — фотокамера позволила мне не только рассказывать о заводе и его людях, но и показывать их зримо. Некоторые из снимков я объединил в серию «Уралмашевцы». Ее можно дополнять и расширять бесконечно. Это и легко и трудно — легко, потому что постоянно нахожусь среди героев своих фотографий, в гуще дел и событий, которыми живет завод, а трудно из-за дефицита времени, большого объема перерабатываемого материала. Но я не ропщу, не ухожу от трудностей. Мне очень близки слова фотожурналиста Павла Кривцова: «Хочу научиться говорить с людьми на языке фотографии»...

А. ВЛАДЫКИН,
корреспондент газеты «За тяжелое машиностроение»







КОНКУРС 87

«МЫ — СЕГОДНЯ»



ФОТО АЛЕКСЕЯ ВЛАДЫКИНА



Василий Песков **Фотокамера замечает...**



ЗА ЭТИМИ ПРИВЫЧНЫМИ ДЛЯ ГЛАЗА МОМЕНТАМИ ЖИЗНИ СКРЫВАЮТСЯ СЕРЬЕЗНЫЕ ЭКОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

Несколько лет назад я получил любительский снимок чрезвычайной важности. Фотография подтверждала тревожные разговоры о том, что журавли погибают, когда, пролетая с юга на север, кормятся на полях. На фотографии тракторист держал в руках мертвых птиц. Сообщались причины их гибели: для борьбы с грызунами с самолета рассыпалось зерно, протравленное фосфидом цинка. Химикат, смертельный для грызунов, был смертелен также для птиц. И наиболее заметными жертвами были пролетные журавли. Фотография, опубликованная в газете, стала предметом обсуждения в Министерстве сельского хозяйства. Разброс отравленного зерна с самолетов был запрещен.

Это один только случай из многих, когда документальное (фотографическое!) свидетельство является решающим в спорах или суждениях на чрезвычайно острую сегодня экологическую тему.

Два года назад я получил письмо о том, что в одном из прудов Калужской области живут безглазые караси. Сообщал об этом человек почтенного возраста, и все-таки информация походила на розыгрыш. Я понимал: и мой рассказ об удивительных карасях будет принят без большого доверия, если не будет подтвержден фотографией. Приехав на пруд и поймав на удочку дюжину карасей (в самом деле безглазых!), я не только подробно расспросил обо всем местных жителей, не только законсервировал в формалине несколько рыб для ученых, но и много снимал. В разговоре с читателями газеты фотография была решающим документом.

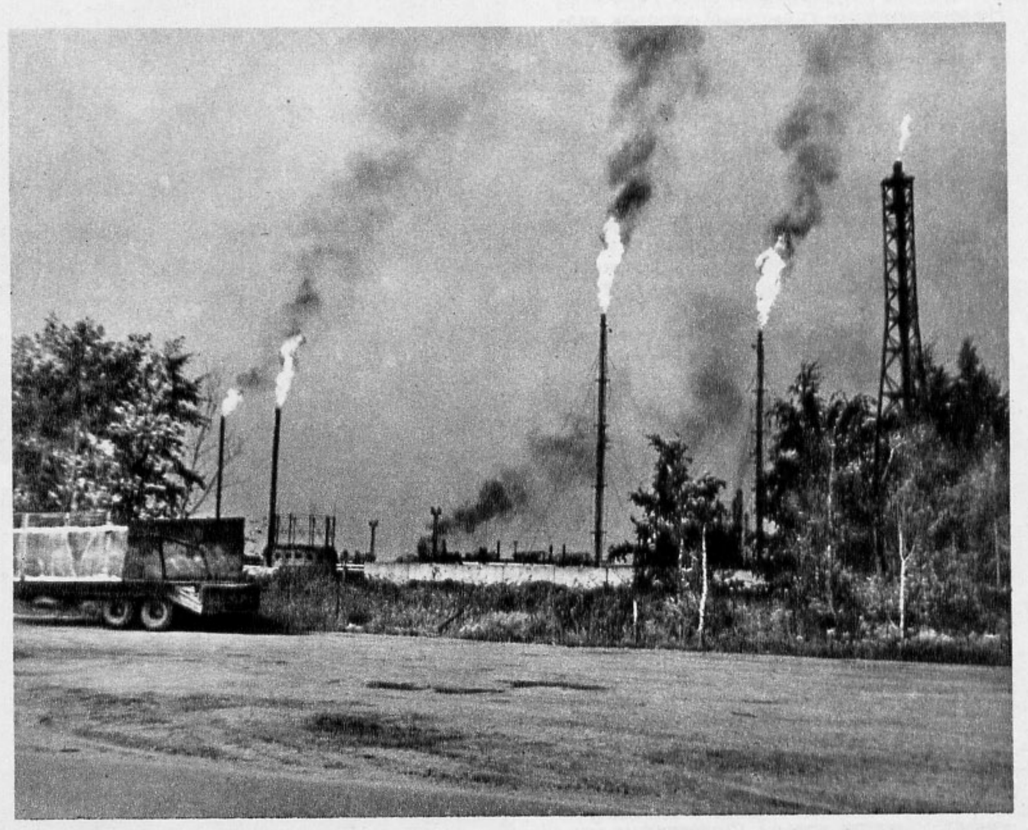
Нечто подобное произошло и недавно в рассказе о мало кому известных грибах трюфелях. Написав в газете о том, что эти грибы во Франции ищут с дрессированными поросятами, я привел справку: эти грибы в России когда-то промышляли с собаками. Нет ли сегодня любителей этой необычной охоты? На вопрос откликнулось много любителей. Из разных мест получил я посылки с необычайно пахучими грибами, внешне походившими на картофелины. И зашел в редакцию человек с предложением: «Хоть завтра со мной за грибами! Ищу их с собакой».

Рассказ об этой необычной охоте без снимков был бы лишен убедительности. Информация же, снабженная фотографиями, вызвала большой интерес. Поход за грибами с Василием Николаевичем Романовым мы повторили. В этот раз охоту (уже по снегу) фиксировала кинокамера. Те, кто смотрели новогоднюю передачу «В мире животных», увидели, как собаку останавливает запах гриба, как начинает рыть она снег, как хозяин собаки ножом извлекает невидимый гриб из земли. Маленькое открытие! И это тот самый случай, когда говорят: лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. Фото- и кинопленка сообщают достоверность рассказу обо всем необычном — от редких грибов и утративших зрение карасей до снимков Луны, Марса, Венеры.

Но бывает, что фотография заставляет поновому взглянуть на обычное и привычное, привлекает внимание к важнейшим моментам отношений природы и человека. Сразу же скажем: фотокамера в этом случае — лишь инструмент в руках внимательного, неравнодушного, экологически грамотного человека. Повод об этом поговорить вызвала серия снимков, присланных омичем Владимиром Тищенко. Вот его размышления об увиденном, подкрепленные фотоснимками.

Нефтеперерабатывающий завод. Горящие факелы — это не только безвозвратно потерянное дорогое сырье, но и загрязнение атмосферы. К факелам присмотрелись, привыкли. «Но они не являются нормой.

ФОТО **ВЛАДИМИРА ТИЩЕНКО**





Напротив, это грубое нарушение норм хозяйствования», — пишет Тищенко.
На другом снимке мы видим дизель-насос, «работающий на поливное огородничество и на... загрязнение Иртыша».
Еще одно наблюдение. Коровы пасутся, и урожай люди убирают возле самой кромки шоссе. На первый взгляд что же плохого — все, что родилось, надо убрать! Но экологически грамотный человек знает: в траве, растущей возле шоссе, в больших количествах накапливается свинец, «выдыхаемый» автотранспортом. Молоко и мясо концентрируют этот опасный для здоровья людей металл. Это важно знать. И фотография обращает внимание на эту проблему.
Сойдем с дороги и углубимся в степь. Милая сердцу картина: пастухи с друзьями-собаками: «Но собак тут не кормят, — пишет Тищенко. — Собака сама должна найти себе корм, говорят пастухи». И собаки, конечно, его находят, уничтожая в степи все живое. Их жертвами в первую очередь становятся зайцы и барсуки.
И наконец, невольный губитель природы — скот. Под ногами коровы — гнездо редкой птицы кулика-шилоклювки. Один шаг — и хрупкий, незащищенный очажок жизни будет раздавлен. Степь незаметно для человека станет беднее, молчаливее. Так понемногу, где осознанно, где по незнанию подтачивается древо жизни, обедняется наша земля. Безучастно относиться к этому мы не можем. Кто-то должен ударять в колокол — указывать на ошибки, просчеты, неведение. И фотография в этих заботах может нам сослужить хорошую службу.
Публикуя эти снимки в журнале, мы считаем важным ориентировать экологически грамотных, чутких людей: не проходите мимо всего, что считаете ненормальным в отношении человека с природой! Где фотографии публиковать? Всюду, где это может принести пользу. Фотография журавлей, погибавших от ядов, была опубликована в «Комсомолке». «Омская правда», имеющая хорошую репутацию в экологическом просвещении, могла бы заинтересоваться этими снимками, хорошо дополняющими публикуемые ею материалы. Я думаю, настало время нам сделать шаг к фотографии, помогающей изживать все, что нам надо изжить непременно. Гласность предполагает участие фотографии во всех оздоровляющих жизнь процессах. А экология ныне — важнейшая сфера жизни, где гласность нужна особо.
Журнал, газета, телеэкран вполне правомочны использовать фотографии не только со знаком «плюс», но и, в воспитательных целях, со знаком «минус». Разумеется, тут нужен такт, грамотность, мудрость. И не всегда для публикации, мне кажется, нужна трибуна очень высокая. В иных случаях фотографам достаточно витрины в правлении колхоза, в сельском и заводском клубе, чтобы показать: лошади, подобно мустангам, бродят без корма и без присмотра; на опушке леса забыто, брошено удобрение; в речку сбегает из свинарника жижа; аист погиб над трансформаторной будкой; после строительства оставлены горы мусора или не закопаны ямы — ловушки для лосей, кабанов... Да мало ли всяких огрехов, упущений, невежества и попросту дуроломства в отношениях наших с природой. Фотография способна и может стать инструментом, подкрепляющим гласность, особенно убедительной ее формой — зримостью.
Такие размышления вызывают снимки омича Владимира Тищенко, человека неравнодушного и внимательного.







Создана Всесоюзная фотокомиссия

Секретариат правления Союза журналистов СССР принял постановление о преобразовании Всесоюзного фотообъединения во Всесоюзную фотокомиссию Союза журналистов СССР. Утверждены Положение о фотокомиссии, состав бюро Всесоюзной фотокомиссии Союза журналистов СССР и Художественный совет Центрального выставочного зала Союза журналистов СССР.

Председателем бюро Всесоюзной фотокомиссии Союза журналистов СССР утвержден тов. Копосов Геннадий Викторович, заведующий фотоотделом редакции журнала «Огонек», председателем Художественного совета Центрального выставочного зала Союза журналистов СССР — Еремченко Николай Данилович, заведующий отделом иллюстрации газеты «Советская культура».

СОСТАВ БЮРО ВСЕСОЮЗНОЙ ФОТОКОМИССИИ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР:

председатель — **Копосов Г. В.**, зав. фотоотделом редакции журнала «Огонек»;

зам. председателя — **Середин В. Г.**, директор издательства «Планета»;

зам. председателя — **Суслова О. В.**, главный редактор журнала «Советское фото»;

зам. председателя — **Шин В. Н.**, зав. отделом иллюстрации газеты «Известия».

ЧЛЕНЫ БЮРО:

Бальтерманц Д. Н., президент фотосекции ССОД;

Бергольцев Л. Е., председатель фотосекции художников-графиков (г. Москва);

Богомолов А. В., главный редактор Главной редакции фотоинформации АПН;

Васильев С. Г., фотокорреспондент газеты «Вечерний Челябинск» (г. Челябинск);

Вяткин В. Ю., фотокорреспондент АПН;

Гаранин А. С., фотокорреспондент журнала «Советский Союз»;

Еремченко Н. Д., зав. отделом иллюстрации газеты «Советская культура»;

Зацепин В. Н., главный редактор Главной редакции Фотохроники ТАСС;

Козюля Е. К., фотокорреспондент БелТА (г. Минск);

Кривцов П. П., фотокорреспондент журнала «Огонек»;

Куняев В. П., фотокорреспондент;

Макарычев Г. А., зав. отделом иллюстрации журнала «Советская женщина»;

Никитин В. А., преподаватель факультета журналистики ЛГУ (г. Ленинград);

Пашуба Ю. А., директор фотостудии СЖ Латвии;

Полищук Е. Е., зав. отделом оформления журнала «Наука и общество» (г. Киев);

Рахманов Н. Н., фотокорреспондент, председатель фотосекции МОСЖ;

Суткус А. М., председатель правления Общества фотоискусства Литовской ССР;

Тарасевич В. С., фотокорреспондент АПН;

Чудаков Г. М., заместитель главного редактора журнала «Советское фото».

ПОЛОЖЕНИЕ О ВСЕСОЮЗНОЙ ФОТОКОМИССИИ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

Всесоюзная фотокомиссия объединяет фотосекции республиканских, краевых, областных и городских журналистских организаций.

Всесоюзная фотокомиссия работает под непосредственным руководством Управления организационно-творческой работы правления Союза журналистов СССР и по одобренному Управлением плану.

Фотокомиссия:

— способствует повышению идейно-политического уровня и профессионального мастерства фотожурналистов, проводит творческие семинары, научно-практические конференции, встречи и т. д.;

— оказывает помощь в работе фотосекциям республиканских, краевых, областных журналистских организаций, выделяет членов комиссии для участия в работе семинаров, фотовыставок, чтения лекций и докладов, проведения консультаций;

— активно участвует в планировании, организации и проведении всесоюзных, зональных, персональных и международных фотовыставок в Центральном выставочном зале Союза журналистов СССР;

— участвует в комплектовании коллекций фоторабот на международные выставки «Интерпрессфото», «Уорлдпрессфото» и другие;

— поддерживает связи и контакты с творческими фотоорганизациями союзов журналистов социалистических стран и прогрессивными международными организациями, с фотосекцией Международной организации журналистов (МОЖ).

Для повседневной оперативной работы создается бюро Всесоюзной фотокомиссии в составе председателя, трех заместителей и членов бюро. Состав бюро утверждается секретариатом правления Союза журналистов СССР. Всесоюзная фотокомиссия отчитывается о своей работе перед секретариатом правления Союза журналистов СССР.

Координация совместных усилий

Если бы существовала цветная фотографическая карта нашей страны, Армения была бы отмечена на ней ярким цветом — настолько красива земля этой республики, ярки ее люди — благодатный край для фотографов любого направления. И конечно, в первую очередь для фотожурналистов — ведущей фотографической силы в республике.

Однако силу эту нужно укрепить и организовать. Таким организующим звеном, творческим штабом стала фотосекция Союза журналистов под председательством А. Экекяна. Благодаря ее усилиям оживилась творческая работа среди фоторепортеров, налажена их планомерная профессиональная учеба — по существу, создана система обучения и повышения квалификации фотожурналистских кадров.

Поводом к развертыванию этой работы послужила неудовлетворенность уровнем профессионального мастерства фотокорреспондентов районных и городских газет, ведомственных изданий.

Было созвано республиканское совещание-семинар, и одновременно открылась республиканская фотовыставка. Был поставлен вопрос о подготовке постоянно действующих выставочных стендов лучших фоторабот, о привлечении талантливых фотолюбителей к сотрудничеству в прессе. Разговор стал предметным и конструктивным. Рассмотрели задачи, стоящие перед репортерами в связи с переходом республиканской прессы на офсетный способ печати, некоторые другие организационные моменты. Но главным результатом совещания-семинара стало создание конкретной и, как оказалось, весьма действенной системы обучения и обмена опытом. Разработали календарный план семинарских занятий и стажировок — на его основе вот уже более года, сменяя друг друга, группы фотокорреспондентов районных и городских газет стажируются в центральных изданиях республики. Были организованы консультации, стажеры смогли получить дельные советы опытных коллег, побывать на съемках вместе с ведущими мастерами, поучиться у них, послушать разбор своих работ и даже увидеть лучшие из них на страницах республиканских газет — что явилось дополнительным моральным стимулом к росту мастерства. Затем репортеры разъехались по своим редакциям, чтобы через несколько месяцев встретиться вновь, отчитаться в своей текущей работе и, таким образом, как бы подвести итоги стажировки, обобщить ее опыт.

И сейчас можно с уверенностью утверждать, что она положительно сказалась на уровне работы фотожурналистов. Фотосекция намерена продолжать, расширять и совершенствовать эту форму учебы.

Своеобразными отчетами о результатах стажировок можно считать и ставшие традиционными фотовыставки — осенние «Эребуни» и весенние, приуроченные ко Дню печати. Сейчас идет подготовка экспозиции 1987 года. Она должна стать поводом для продолжения творческих дискуссий и практических действий.

Е. ВОСКАНЯН

Евгений Миловский **Течение жизни**



Г. ТИУНОВА

Около десяти лет я слежу за творчеством Галины Тиуновой. И не могу привыкнуть к ее снимкам.
На страницах различных изданий и в выставочных залах столько красивых «картинок», радостных улыбок, уверенных взглядов, всеобщей жизнерадостности и благополучия... Взглянул, улыбнулся и... отошел. И в памяти такие снимки могут остаться, а вот сердце не тронут.
А работы Тиуновой — «неудобные» фотографии. Как ответственный секретарь, а позже как редактор пермской молодежной газеты «Молодая гвардия», отбирая ее снимки для публикации, я часто оказывался в сложном положении. Рабочий, колхозник или студент на них редко улыбаются. Портретом вдруг становится напряженная в работе спина. Неожиданные детали раздражают привыкший к стандартам взгляд. Полутон, полусвет, сумрак — фотографии не терпят грубой ретуши.
А как подумаешь о качестве газетной печати, и вовсе руки опускаются.
Снимки Галины Тиуновой не оберегают зрителя от раздумий. Перед ними надо или надолго остановиться, или просто пройти мимо.
Ее снимки — не вырванный из круговерти событий миг, не необычный ракурс известного, не прописная истина, а живое течение жизни со всем ее напряжением и незавершенностью.
Что стоит за такой творческой манерой? Поза? Или особое состояние души?
Видел тысячи снимков об охране природы. И вдруг — умирающее дерево в обрамлении блестяще-совершенных труб. В портрете художника с сыном главное для меня — глаза, а в работе «Не поле перейти» — опущенные плечи.
И, наверное, не случайно так пусто во дворике с обезглавленными деревьями, и что-то вот-вот должно произойти в «Студенческом театре». А как рассказать словами о «Пароме деревни Сенькино»?
Галина — ремесленник только в одном. Владение фотографической техникой доведено у нее до автоматизма. Это раскрепощает, оставляет время для размышления и переживания. Снимая, она живет чувством, а не фразой, отвергает блеск мишуры, стремится прикоснуться к нервам зрителя, заставить его сопереживать.
Это уже не ремесло, а нелегкая, порой и неблагодарная работа души.
Неудобная фотография у Галины Тиуновой. Возможно, поэтому она порой и не находит места среди стандартно-беспроигрышных снимков на выставках. Но именно поэтому я всегда с нетерпением жду новых встреч с ее работами и настойчиво голосую за их признание.
Время перемен. Меняется отношение к жизни. Ее правда нуждается в открытом разговоре. И в словесном, и в изобразительном. Фотография не может остаться в стороне. Пусть она будет неудобной, но обязательно — честной.

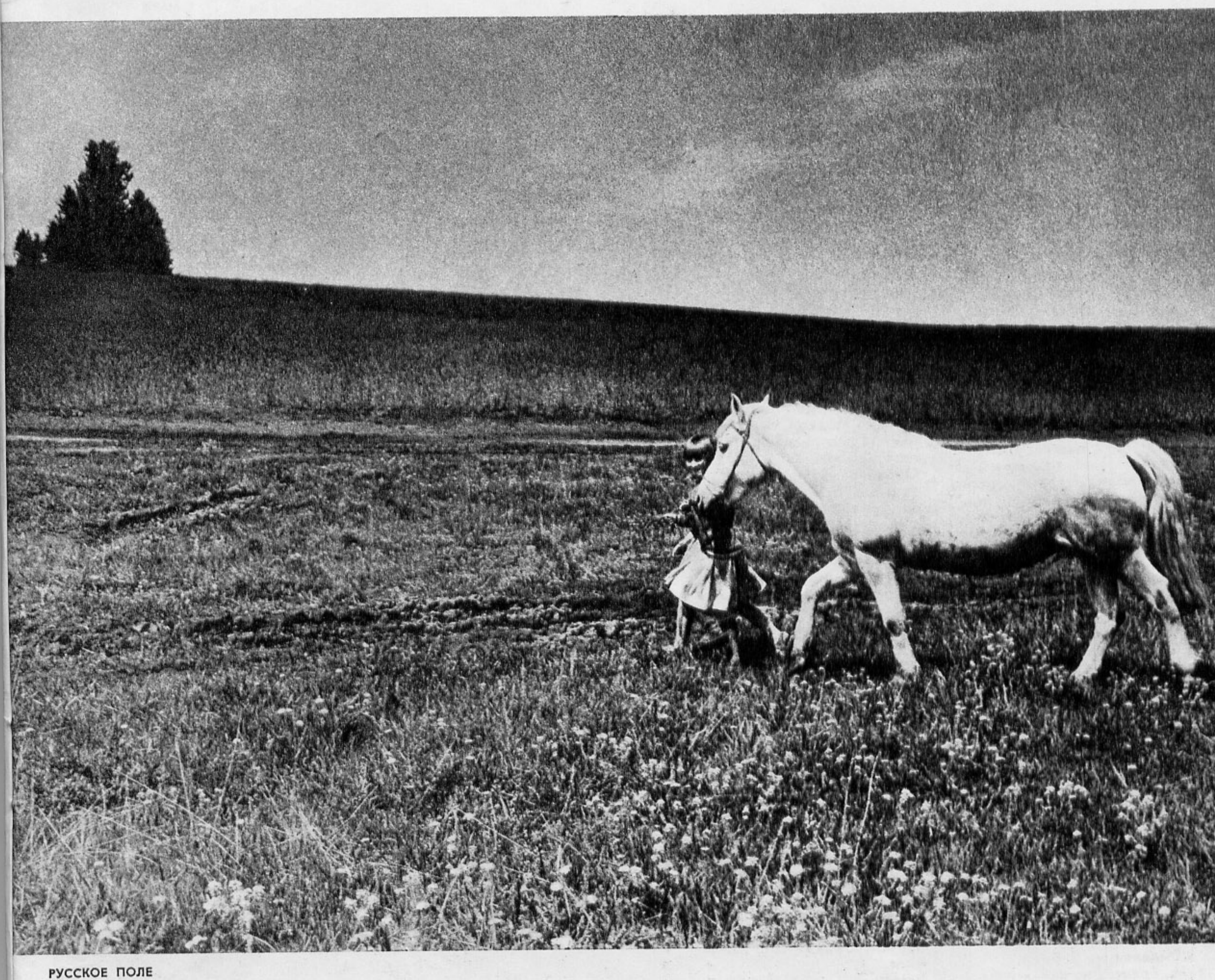
ФОТО ГАЛИНЫ ТИУНОВОЙ

СТУДЕНЧЕСКИЙ ТЕАТР

СЫН ХУДОЖНИКА



ФОТО **ГАЛИНЫ ТИУНОВОЙ**



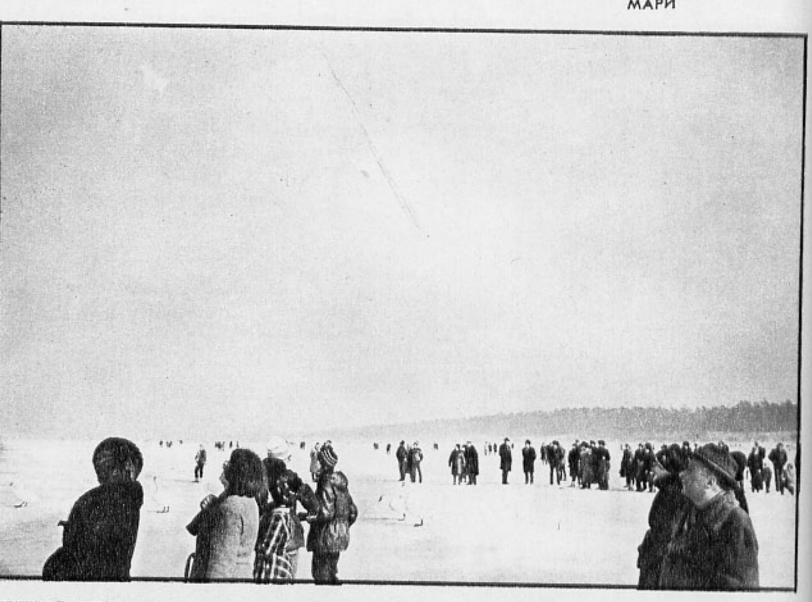
РУССКОЕ ПОЛЕ

◀ ИЗ СЕРИИ «ПАРОМ ДЕРЕВНИ СЕНЬКИНО»

В поиске

А. ГРАНТС (ЛАТВИЯ)
ВОСКРЕСЕНЬЕ

В. ЛИНКС (ЛАТВИЯ)
МАРИ





Недавно в фотогалерее Каунаса прошла первая выставка молодых фотографов Прибалтийских республик. Экспонировалось свыше двухсот работ.

Рассматривая эту выставку как творческий отчет нового поколения фотографов, нетрудно заметить у них некоторые общие черты — концептуальное, как теперь говорят, восприятие мира и, пусть часто неосознанное, следование фотографическим традициям своих республик.

Так, латвийская коллекция отмечена повышенным вниманием к постановочной фотографии, условный язык которой тяготеет к метафоре и символике. Правда, многообразие сложных технических приемов у молодых авторов нередко становится самоцелью и не всегда позволяет достигнуть той убедительности, которая свойственна работам авторов старшего поколения. Есть некоторое однообразие авторских почерков. Тем не менее в латвийской коллекции можно обнаружить и новые для фотографии этой республики черты. Это прежде всего пристальное внимание к окружающей жизни. Но в отличие от литовского художественного репортажа здесь менее выражена динамика повседневной жизни, которая показана как бы в изолированной обстановке, в замкнутом психологическом климате. Циклы и серии строятся не столько для того, чтобы всесторонне отразить жизненное явление, сколько для стилистической совместимости, «контакта» сюжетов.

Выделяются работы А. Грантса из серии «По Латвии», в которых запечатлены разные районы республики, и «Город», где фиксируются мимолетные мгновения уличной жизни. В «Деревенских людях» И. Рука возвращается к старому селу.

Несколько иная ситуация в фотографическом творчестве Эстонии. Серьезная практическая подготовка по фотографии графиков и дизайнеров в Таллинском художественном институте обусловила плодотворное развитие прикладной фотографии. Подчас неосознанное увлечение техническими и формальными экспериментами, которые можно заметить в Латвии и Литве, здесь — последовательное и продуманное, особенно в плакате, книжной иллюстрации и т. д. На выставке много документальных снимков, но говорить о художественном репортаже пока рано. Молодые эстонские фотографы повествуют о жизни языком спокойным, сдержанным. Они избегают циклов и предпочитают единичный кадр. В эстонской коллекции заметны работы М. Тоома и М. Локка — серьезные заявки на образное отражение действительности. Тонированные снимки И. Сирге, фотомонтажи А. Тенно и работы других авторов, принадлежащих творческой фотогруппе «О», демонстрируют иной подход, основанный на ассоциациях и аллегориях.

Образное отражение действительности, поддерживаемое Обществом фотоискусства, стало основным мотивом в коллекции молодых литовских авторов. Они акцентируют внимание на морально-этических проблемах молодых людей, их чаяниях и заботах. В некоторых работах появляется общечеловеческая проблематика, выраженная более условным языком. Но снимки этого направления чаще привлекают внимание техническим совершенством или знанием истории, нежели глубоким авторским чувством. Интересно решает индустриально-экологическую проблему А. Струмила. Среди жанровых снимков выделяются эмоциональные, динамичные портреты Г. Балениса, ностальгические пейзажи А. Малдутиса, мгновения Балтийской регаты Г. Яшкунаса.

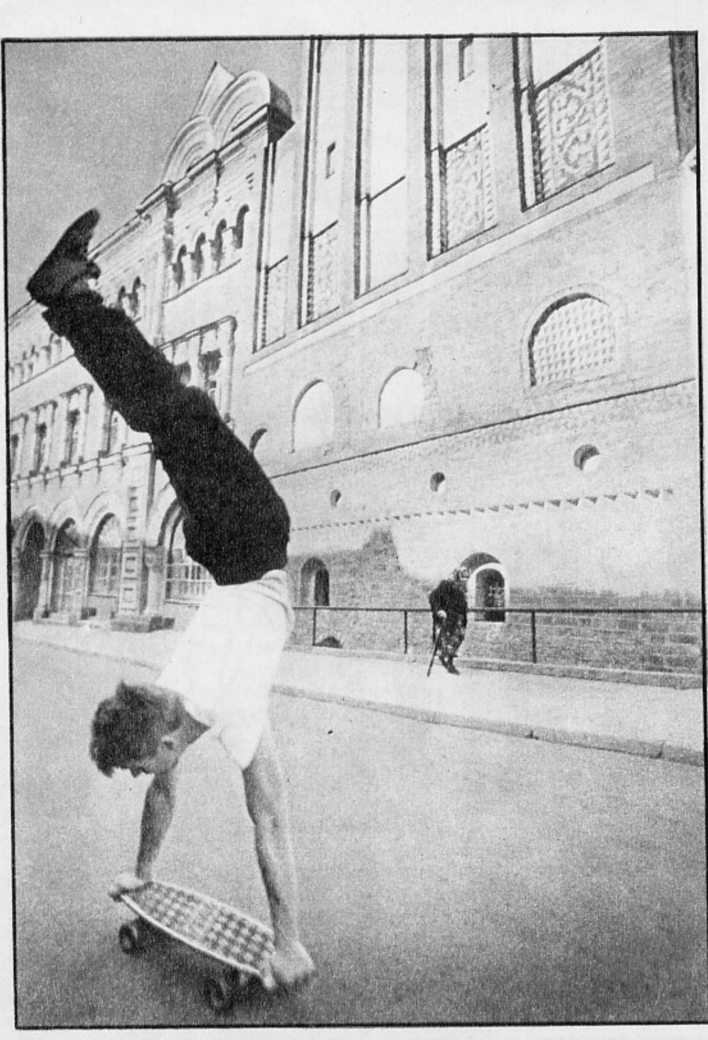
В заключение хочется вспомнить слова фотокритика Сюзан Зонтаг: «Фотография — это народное искусство XX века». Слова эти напоминают о массовости светописи как вида искусства и о тех, кто посвящает свое свободное время фототворчеству. Не стоит поэтому слишком строго судить молодых авторов за их иногда поверхностное скольжение по теме, за подражательность. Будем считать эту выставку школой для выявления лучших сторон и недостатков творчества молодых.

Э. ЯШКУНЕНЕ,
искусствовед

Р. ШИМУЛИС (ЛИТВА)
СКЕЙТБОРД

Г. БАЛЕНИС (ЛИТВА)
ТЕТЯ ВЕРОНИКА

Т. МАЛЕВ (ЭСТОНИЯ)
ЛЕМБИТ СААРТС

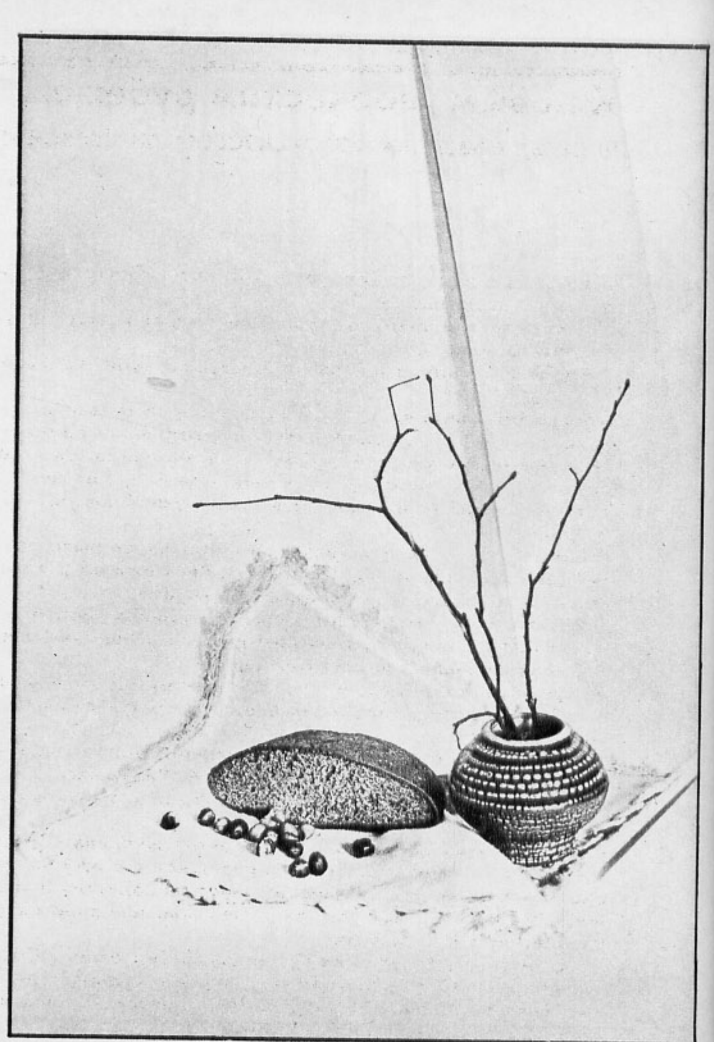




А. АВИК (ЭСТОНИЯ)
В ИВАНОВУ НОЧЬ

Ю. УДУМЯЭ (ЭСТОНИЯ)
НАТЮРМОРТ

Р. ПАЧЕСА (ЛИТВА)
БЕЗ НАЗВАНИЯ





К новым творческим рубежам

III СЪЕЗД ОБЩЕСТВА ФОТОИСКУССТВА ЛИТОВСКОЙ ССР

В Вильнюсе состоялся очередной III съезд Общества фотоискусства Литовской ССР.
С отчетным докладом выступил председатель Президиума правления А. Суткус.
С содокладом об изменениях в Уставе выступил С. Валюлис.
Прения открыл председатель правления каунасского отделения Общества А. Мацияускас. Его речь была посвящена необходимости углубления тематики литовского фотоискусства, которое, по мнению оратора, еще недостаточно внимания уделяет жизни тружеников республики.
Взаимоотношениям издательств и фотографов было посвящено выступление В. Корешкова. Речь шла об ответственности издательств перед фотографами.
Продолжая эту тему, С. Кривицкас говорил о необходимости расширения издательских прав как Общества, так и Союза журналистов республики.
А. Кунчюс посвятил свою речь проблемам идеологического воспитания фотографов, повышения их профессионального мастерства.
Вопросам развития детской фотографии в Литве были посвящены выступления И. Рябцевой и А. Янкаускаса.
О становлении молодого поколения фотохудожников вели речь Р. Пожерскис и В. Станенис.
Съезд приветствовали главный редактор журнала «Советское фото» О. Суслова, ветеран советской фотожурналистики А. Гаранин, художественный руководитель народной фотостудии «Рига» А. Акис, член правления фотоклуба «Минск» Ю. Васильев.
Заместитель председателя Президиума Верховного Совета Литовской ССР В. Кликунене вручила государственные награды А. Мацияускасу, В. Ясинявичюсу, И. Кальвялису, И. Полису и Л. Верблюгявичюсу.
В заключение перед делегатами съезда выступил заведующий отделом культуры ЦК КП Литвы С. Ренчис.
Ниже публикуется отчетный доклад *.

В отчетном докладе председатель Президиума правления Общества фотоискусства Литовской ССР А. Суткус сказал:
— За годы, прошедшие после предыдущего съезда Общества, число членов выросло с 425 до 700 человек, окрепла деятельность отделений и секций, созданы новые фотогалереи в Каунасе, Клайпеде, Шяуляе, Капсукасе, Паневежисе. В Каунасе начала работать школа детской фотографии.
Общее количество выставок, проводимых отделениями Общества в выставочных залах, на предприятиях, в колхозах, школах, санаториях, кинотеатрах республики, а также выставок, отправляемых в братские республики и за рубеж, приближается к пятистам в год. Столь высокий темп не является нашей прихотью, его предлагает сама жизнь. Проблемой и заботой становятся уже не увеличение количества выставок, а углубление их идейно-художественного содержания, улучшение качества оформления.
Практика убеждает: чем теснее наша национальная культура связана с духовным и художественным опытом братских народов, тем быстрее и плодотворнее она развивается. Если сегодня обозначить точками на карте Советского Союза те места, где проходили наши выставки, где мы приобрели друзей, то становится очевидным, что эта география довольно широка: от Ленинграда до Баку, от Мурманска до Владивостока.
Наше Общество постоянно пропагандирует классику советской фотографии. За отчетный период были организованы выставки военных корреспондентов В. Темина, В. Аркашева, А. Устинова, Г. Зельмы, Е. Халдея, Д. Бальтерманца, Ю. Чернышева, Г. Липскерова, М. Маркова-Гринберга, Г. Петрусова, А. Гаранина.
Значительным было наше участие во Всесоюзной выставке «Фотообъектив и жизнь» и экспозиции, посвященной XXVII съезду КПСС.
Хорошие отзывы получила наша выставка «Труд — крылья человека», проведенная в Москве совместно с Союзом журналистов. В столице у нас есть несколько постоянных мест для экспозиций. Выставки проводятся во ВНИИ искусствознания, Институте русского языка, в кинотеатре «Литва», художественной галерее подмосковного совхоза «Вороново».
В наш адрес поступают лестные отзывы, приходят награды. Сегодня мы, действительно, выглядим неплохо, но, глядя в будущее, испытываем беспокойство. Много ли у нас новых работ, ярких серий?
Давно ведем мы разговор о создании актуальной фотографии, имеющей непреходящую ценность, однако надо признать, что в этой области сделано немного. Нам, художникам, следовало бы в большей мере перенимать опыт других видов искусств, анализировать закономерности отражения жизни в литературе и изобразительном искусстве, вглядеться в то, с какой внутренней силой и остротой ставятся проблемы современности в русской советской литературе, в кино.
Каждые два года мы организуем традиционные выставки «Человек и земля», «Человек и труд». Это хорошая традиция. Но рассмотрим эти выставки в их развитии. Вспомним, на первых выставках «Человек и земля» были серии Р. Ракаускаса «Цветение», «Воскресенья» А. Кунчюса, «Сельские базары» А. Мацияускаса, «Лес» И. Кальвялиса. А на последних выставках запомнилась только серия «В колхозе «Жувинтас» В. Станениса — безусловно, значительная работа. Вроде бы были и другие хорошие фотографии, но остались ли они в памяти?
Нам нужны авторы, хорошо работающие и в области наглядной агитации. Наши многотиражные комплекты, предназначенные для наглядной агитации, посвященные юбилейным датам, антирелигиозной теме, пользовались огромным спросом. Однако не устраивает, что некоторые члены Общества выполняют заказы посредственно с точки зрения художественности, не участвуют в творческой и общественной деятельности, не повышают своей квалификации.

Правление предлагает внести изменения в устав Общества. Срок пребывания кандидатом в члены Общества не должен превышать трех лет. Затем активного, творчески работающего автора, участвующего в выставках и в общественной работе, следует переводить в члены. Тех же, уровень работ или творческая пассивность которых не соответствуют статусу члена Общества, нужно исключать, оставляя за ними возможность совершенствоваться в любительских секциях, существующих при Обществе. В этом году, проводя перестройку работы Общества, пришлось исключить из него почти сто членов и кандидатов. Слишком легко кое-кому достались права фотохудожников. Переаттестацию членов следовало бы проводить систематически.

Важной частью работы Общества являются зарубежные выставки. В течение нескольких последних лет наша выставочная деятельность за рубежом поднялась на качественно более высокую ступень. В структуре выставок основное место занимают уже не салоны и конкурсы, а групповые и персональные выставки литовской фотографии. Наши выставки проводились почти во всех европейских странах, в галереях США и Канады. В некоторых странах — Чехословакии, ГДР, ФРГ, Франции — проводилось даже по нескольку выставок в год. Одиннадцать членов Общества включены в мировые фотографические энциклопедии.
Одной из основных форм существования фотографии становятся книги, журналы, другие издания. Увы, не совсем правильное понимание специфики фотографии мешает развитию издания фотографических книг в нашей республике. В издательствах существует проблема нехватки специалистов по фотографии, остроту которой фотографы, к сожалению, ощущают лучше, чем сами издательства. Сложилось мнение, что о фотографии может судить каждый. И результат этого — прямолинейное и узкое понимание пропагандистских возможностей фотографии, жанровой структуры изданий.

* Публикуется с сокращениями.

Мы не можем примириться с тем, что единственное, специальное двухгодичное издание — альманах «Литовская фотография» — не выпускается вот уже шесть лет, несмотря на то, что в издательстве «Минтис» лежат две книги, давно подготовленные к печати. Никаких оправдывающих издательство причин нет. Всесоюзные и зарубежные издательства более благожелательны к литовской фотографии, нежели республиканские. В настоящее время за рубежом завершается подготовка к печати сразу нескольких книг литовских фотографов: в Чехословакии — альбом «Литовские фотомастера», в ГДР — «История литовской фотографии» и монография В. Бутырина, в Англии — книги Книстаутаса, Сакалаускаса и Бальтенаса «Природа Советского Союза».
Пользуясь случаем, хотелось бы выразить признательность Госкомиздату, который предоставил нам возможность участвовать в Московской международной книжной ярмарке — там и были заключены соглашения об этих изданиях.
Несколько слов о нашей смене. Значительная часть молодых — профессионально зрелые люди. Но некоторые из них грешат тематической узостью, индивидуализмом, социальной пассивностью. Время требует ответственности от художников, ставит перед ними возвышенные и благородные задачи. В процессе перестройки Общество будет уделять повышенное внимание учебной и просветительской работе, привлекать к занятиям с членами молодежной секции лучших фотохудожников старшего поколения, вносить существенные изменения в характер консультационной работы. Необходимо правильно сбалансировать организационную и методико-воспитательную деятельность Общества.
Правление Общества уже не раз обращалось в Министерство высшего и среднего специального образования с просьбой начать подготовку специалистов по фотографии в высших учебных заведениях. Пора от разговоров переходить к делу. Кафедре журналистики Вильнюсского госуниверситета следовало бы теснее связать учебный процесс с сегодняшним развитием фотографии. Может быть, целесообразно, чтобы наиболее известные фотожурналисты и фотохудожники республики вели спецкурс, передавали бы студентам свой личный опыт.
Нас заботит и другая сторона — воспитание зрителя. Думается, что этому во многом способствуют курсы, организуемые при отделениях, обсуждения выставок, встречи с авторами. К сожалению, и здесь еще имеется много недостатков. Нам следовало бы быть изобретательнее, проявлять больше активности.
Во всех крупнейших мероприятиях Общества, в работе комиссий по оценке межреспубликанских и республиканских выставок участвуют сотрудники журнала «Советское фото» и Всесоюзного института искусствознания. Мы им искренне признательны. Из семи методических изданий, выпущенных Обществом в 1980—1986 годах, шесть подготовлены тоже московскими искусствоведами. Нашей республиканской критике это чести не делает. В последнее время почти ничего не предпринимается, чтобы последовательно накапливать, классифицировать и обобщать материал по истории фотографии. Нет классификации жанров и стилей, недостаточно изучен специфический язык фотографии, не определены ее функции.
Какой бы разнообразной ни была наша деятельность, главным является ее качественный аспект. Нам удалось создать собственный стиль, собственные фотографические традиции, то, что советские и зарубежные критики называют литовской школой.
Такое признание — не только награда за проделанную работу. Оно накладывает огромную ответственность. Нам недостаточно держаться на нынешнем признанном уровне, ибо это значит пятиться назад. Только дальнейшее развитие выработанных принципов и традиций, постоянное их обогащение новыми открытиями, обновление художественного мышления гарантируют новые достижения.

Книга для фотолюбителей

Подобную книгу * фотолюбители, особенно начинающие, ждали давно. Она не содержит сложных научно-теоретических объяснений процессов обработки фотоматериалов, а дает конкретные практические советы, как получить качественное изображение.
Автор убедительно и наглядно рассказывает, как избежать ошибок при фотосъемке; говорит о технических требованиях, предъявляемых к различным видам съемок (пейзажной, портретной, спортивной, съемки архитектурных памятников, животных и т. п.) в осенне-зимний и весенне-летний периоды. На примере фотографий он объясняет, как правильно выбрать точку съемки и условия экспонирования пленки; как выделить в кадре главное и второстепенное; какие использовать светофильтры



для получения той или иной тональности снимка. Раздел «О химикатах» знакомит фотолюбителя с фотореактивами, их свойствами и хранением, заменой, правилами приготовления растворов.
Проявление пленок и получение отпечатков — трудоемкий процесс, требующий опыта и знаний. В главах, посвященных негативно-позитивному процессу, подробно рассмотрена рецептура обычных и нестандартных проявителей (например, «Фениглена», «Микрофена», «Родинала», проявителя по рецепту Жана Фажа), даны рекомендации по их использованию. Читатель узнает, как повысить чувствительность пленок и правильно определить экспозицию при фотопечати, как смягчить контраст изображения и как обрабатывать различные типы черно-белых фотобумаг. Автор включил в книгу рецептуру по обработке цветных негативных и обращаемых пленок, фотобумаг отечественного и зарубежного производства; объяснил причины дефектов, возникающих при цветном проявлении или печати; рассмотрел возможные способы их устранения.
Кроме стандартных приемов освещены особые приемы съемки и печати: соляризация, изогелия, маскирование, контратипирование, «мокрая печать» и другие. Об этом рассказано в разделе «Специальные способы фотографии». Здесь же даны советы по реставрации старых фотографий, устранению дефектов на негативах, получению с цветного слайда черно-белого или цветного отпечатка.
Фотолюбитель по неопытности может черно-белую пленку «проявить» в фиксаже, а цветную проявить как черно-белую. О способах спасения, казалось бы, безнадежно испорченных пленок говорится в разделе «Советы практика».
К сожалению, в этой в целом добротной и насыщенной полезной информацией книге есть и существенные недостатки: некоторые приведенные составы обрабатывающих растворов не соответствуют предлагаемым фирмами-изготовителями. Так, например, рецептура растворов для обработки пленок «Орвохром» не совпадает с составом набора химикалий «Диахром». Обозначение растворов (С-07, С-17) говорит об их принадлежности фирме «Орво», но приведенный состав отличается от фирменного. В цветном проявителе для обработки пленки «Фомахром Д» концентрация ЦПВ-1 составляет всего лишь 1 г вместо 5 г, рекомендованных фирмой «Фома».
Однако несмотря на отмеченные просчеты, книга Г. Куновского станет хорошим помощником для фотолюбителя. Главное ее достоинство — доступность изложения.

Т. ВОРОНЦОВА

* Куновский Г. Н. Фотографируем без ошибок. — Минск: Полымя, 1986.

Вадим Трубников В новом качестве



И. СЕРГЕЕВА

ФОТО
ИРИНЫ СЕРГЕЕВОЙ

Работы фотолюбителя из Рязани Ирины Сергеевой уже представлялись на страницах журнала. Запомнились ее сельские натюрморты, фрагменты картин природы. Тогда критик писал о поэтичности и музыкальности ее снимков, о богатой световой палитре, о солнце в кадре, о звукописи применительно к ее светописи. Действительно, рассматривая фотографии Сергеевой, невольно ловишь себя на мысли, будто в ее фотоаппарат вмонтирован магнитофон, записавший «робкое дыханье» рязанской природы.

И вот новая встреча, продиктованная желанием познакомить читателей с художником развивающимся, дающим своими работами повод к размышлениям о динамике роста творческой личности.

На первый взгляд те же мотивы негородской жизни. Та же музыкальность и поэтичность. И тем не менее новые работы более психологичны, более остры по восприятию окружающего мира. Хотя Ирина говорит: «В принципе ничего не изменилось. Я всегда тяготела к психологии в фотографии, но в пейзаже достичь ее как-то не удавалось. Людей снимала редко...»

И вот теперь — люди. Показанные в состоянии самоуглубленности. Невольно сразу же останавливает взгляд портрет девочки, характер которой трудно определить однозначно, но желание понять его не оставляет. Вот как Сергеева рассказывает о снимке.

«Была я летом на отдыхе, на Байкале. Встретила группу туристов-школьников и обратила внимание на одну девочку, не по годам серьезную, замкнутую, неулыбающуюся. К моему удивлению, она в ответ на мое предложение быстро согласилась сниматься и вела себя на съемке очень естественно и раскованно. Но до сих пор я не пойму этот сложный характер маленького русского человека...»

Ирина принципиально не приемлет репортажной манеры съемки. Предпочитает метод постановки. Недаром ее любимые фотографы Гунар Бинде и Леонид Тугалев. Казалось бы, что общего между изысканными, утонченными портретами, где предпочтение (в первую очередь у Бинде) отдается изображению — символу, вневременному и недатированному, и конкретными характерами у Сергеевой? И все же общее есть. Это предельно обостренное внимание к человеку, его внутреннему миру.

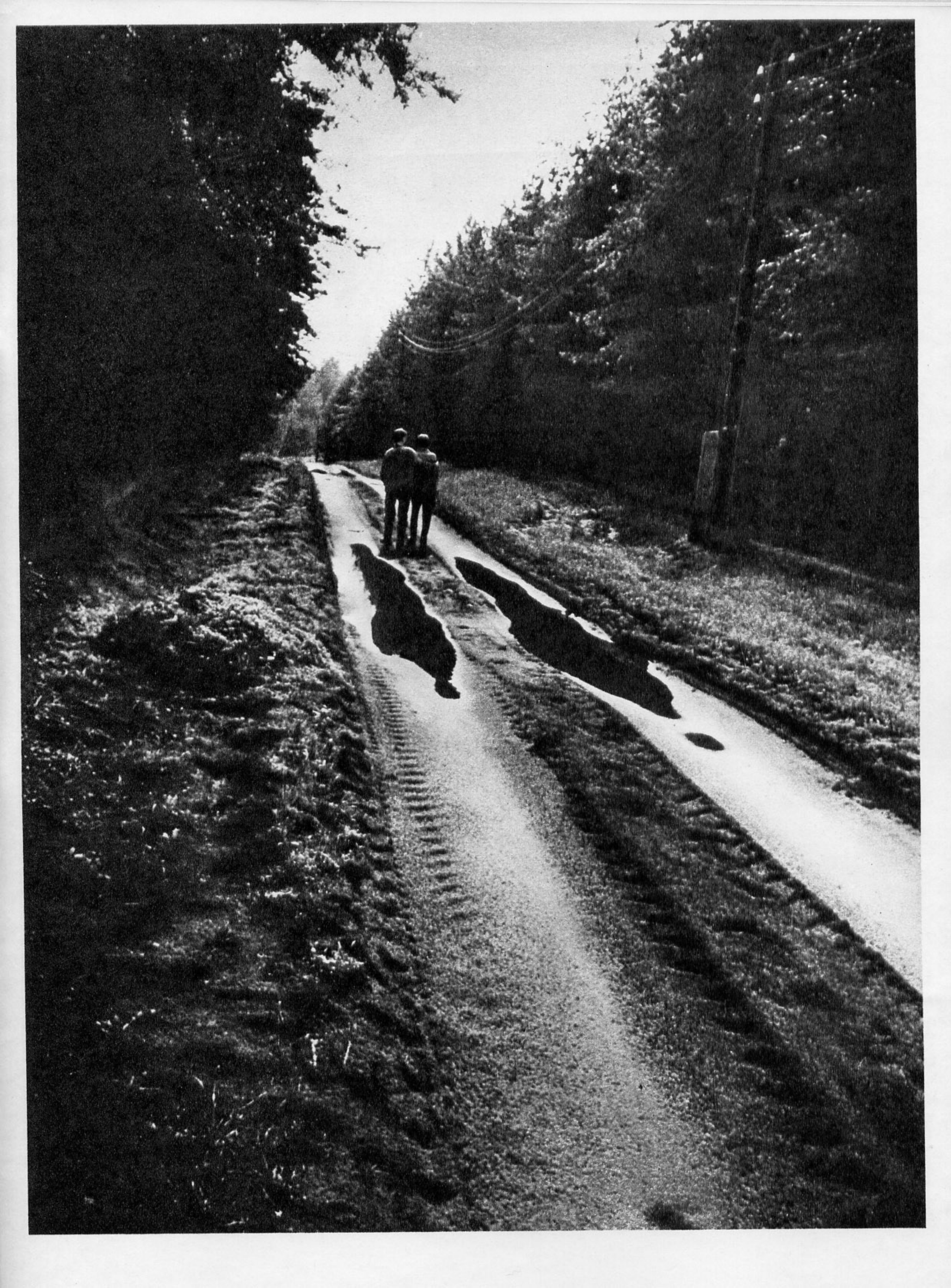
Нельзя не учесть и еще одного обстоятельства. Ирина по специальности библиотекарь, человек она очень начитанный. Любимые ее писатели те, которых критика назвала деревенщиками. И первым среди любимых она называет Василия Шукшина. Честно говоря, для меня не было неожиданностью, что ее волнует не лирическая деревенская проза, а замешанная на том же материале психологическая литература. Это просматривается и в фотографиях Сергеевой.

ВОСПОМИНАНИЯ О ДЕТСТВЕ

ФОТО ИРИНЫ СЕРГЕЕВОЙ

ВЗГЛЯД

ЛЕСНАЯ ДОРОГА





ВЗРОСЛЕНИЕ

Николай Хренов Понятие «время» в изображении

Кандидат искусствоведения

Исследователи искусства не раз отмечали исключительную наглядность и убедительность изображения, преимущество его в этом перед словом.
Например, русский критик А. Кирпичников доказывал, что популярными произведениями ранней словесности становились именно те произведения, персонажи которых запечатлевались в древнерусском изобразительном искусстве.
Существует также гипотеза: изображение потому сопровождает развитие культуры, что человек связывает его с идеей бессмертия, рассматривая как средство от разрушительного действия времени. Ведь то, что осталось в изображении, может сохраняться столетиями.
На основе этой потребности человека «защищать себя от времени» в нашем веке выстроил свою концепцию изображения кинотеоретик А. Базен. По его мнению, эту функцию выполняла уже древнеегипетская скульптура. Она спасала «существование путем сохранения внешего облика».
Из последних концепций притягательности изображения нельзя не отметить концепцию З. Кракауэра. Кино и фотография, считает этот исследователь, появились в момент, когда человек ощутил потребность в создании кальки, репродукции каждого мига действительности, в созерцании физической реальности, которой он раньше не имел. Кракауэр впервые магию изображения связал с психологическими процессами.
Отмечаемые исследователями особенности изображения позволяют понять некоторые его функции. Однако как только мы задаемся вопросом — почему притягательность изображения, распространение его в наши дни усилились? — убеждаемся, что концепции Базена и Кракауэра перестают нас удовлетворять: они не являются исчерпывающими.
Действительно, если изображение наделяется человеком «комплексом мумии», то почему тогда этот «комплекс» принял столь гипертрофированные масштабы именно в последний период? Думается, вопрос о взаимоотношении изображения и времени ныне должен быть поставлен в другой плоскости. Подлинная причина притягательности изображения в наши дни, столь широкое его распространение заключается не в идее продления жизни человека (хотя бы и символической), а в изменении наших отношений со временем, в изменении самого содержания понятия «время».
В современной культуре каждый миг времени получает ту необыкновенную значимость, которой он в предыдущие эпохи не обладал. Сейчас изображение призвано фиксировать время в его становлении, течении, развитии. В структуре нового восприятия времени значимыми становятся самые мельчайшие, казалось бы, незначительные проявления бытия, требующие фиксации. Подобное восприятие времени характерно лишь для эпохи самой поздней культуры. Предыдущие эпохи отличало совершенно иное его восприятие. Настоящее время ранее не обладало той свободой, которой оно стало обладать в новое время. Раньше оно оказывалось значимым лишь потому, что растворялось в едином временном потоке, в котором прошлое, настоящее и будущее были неразличимы.
История мировой литературы, мирового изобразительного искусства подтверждает, как постепенно человек освобождался от теологической точки зрения на историю человечества. Фиксируя внимание на том, как в литературе происходит процесс раскрепощения (эмансипации) настоящего времени, академик Д. Лихачев утверждает, что этот процесс проявлялся в стремлении повествования стать все более изобразительным. Он показывает, как по мере освобождения литературы от средневековых принципов повествования все большее место в ней занимает изображение событий.
С этих позиций любопытно рассмотрение функции театра как одной из традиционных форм изображения в культуре. Оно позволяет глубже уяснить культурные функции технических искусств — фотографии, а также кино и телевидения, — имеющих уже свои, качественно новые временные представления.
Театральное изображение ученые связывают с начальным этапом в развитии других художественных изображений. Этот этап мог наступить только в определенный период — после того, как в искусстве наметилась тенденция к изображению настоящего времени, и до того, как в фотографии и кино это изображение настоящего достигло высшей своей степени.
Как известно, театр в современном смысле этого слова в России появился довольно поздно, лишь в XVII веке. Задаваясь вопросом, почему до XVII века не существовало театра в его поздних формах, академик Д. Лихачев справедливо объясняет его появление общественной потребностью. Но, самое главное, исследователь связывает появление такого театра с постоянно усиливающимся стремлением к фиксации настоящего времени: «Художественное изображение, эмансипируясь от средневековой историчности, становилось способным все более точно отражать действительность, создавать иллюзию действительности, иллюзию «совершаемости» действия произведения перед читателем, зрителем, слушателем. В связи с этим все более возрастала роль настоящего времени, получившего в XVII веке свое наивысшее воплощение в драматургии» *.
Следовательно, театр возник на той стадии представления о времени, когда настоящее время все больше освобождалось от прошлого и будущего, сливавшихся ранее в единую временную стихию — вечность. В поле зрения человека долго не попадали многие явления видимого мира. Реставрируя сознание средневекового человека, Д. Лихачев утверждает, что в ту эпоху человек многого не замечал, его представления об изменяемости мира во времени были сужены.
«Летописцы и хроникеры, — пишет академик, — отмечают лишь события, происшествия в широком смысле этого слова. Остального они не видят» **. Следовательно, по мере разрушения средневекового сознания и ощущения настоящего времени восприятие человека охватывало все более обширный круг явлений.
Вместе с раскрепощением настоящего времени происходило бурное развитие средств массовой коммуникации. По мере высвобождения настоящего времени от средневековых недифференцированных представлений о времени все больше выявлялась потребность в периодических изданиях, хронике, обзоре событий. Настоящее время в средствах массовой коммуникации постепенно начинало определять восприятие и изображение времени в культуре в целом. Эти сдвиги во временных представлениях обусловили расширение общественной потребности в изображениях. Фотография, а затем и кино способствовали тому, что настоящее время стало фиксироваться в его самых разных проявлениях и в других изображениях. Благодаря им сужение пределов зрительного восприятия, присущее средневековому сознанию и долгое время еще по инерции продолжавшееся сохраняться в культуре, разрушалось. Мир представал в своей изменчивости, текучести и неповторимости каждого мгновенья. Эту его, казалось бы, неуловимость в первую очередь пытались воспроизвести фотография и кино.
Первоначально ни к фотографии, ни к кино не предъявлялись какие-либо жесткие критерии при отборе фиксируемых мгновений настоящего. В культуре на раннем этапе их развития наступил момент, когда единственной целью стала фиксация самых разных проявлений бытия. К. Бальмонт в стихотворении 1902 года говорит: «В каждой мимолетности вижу я миры». В этой строке сконцентрирована психология времени. В наибольшей степени отвечала ей только что изобретенная моментальная съемка.
Новая культура, призвавшая к жизни фотографию, кино и телевидение, в отличие от культуры традиционной сформировала постепенно новые представления о времени, оформила и упорядочила восприятие времени, исходя из новых форм социального взаимодействия людей.
На первый план активно выступило настоящее время. Оно приобрело самоценность. В силу этого весь видимый мир начал как бы переосмысляться, открываться заново. Когда-то в древности он воспринимался лишь с точки зрения религиозного миросозерцания. С разрушением религиозного видения мир открывался таким, каким он является. Но религиозные представления какое-то время еще жили по инерции. И чтобы быстрее очистить от них сознание человека, необходимы были средства, фиксирующие видимый мир безотносительно к религиозной картине мира. Значимость этих средств не только в том, что они воспроизводят мир таким, каким мы его привыкли или хотим видеть, но и в том, что человек получил возможность воспринимать этот мир в настоящем времени. Поэтому все, что фиксировали фотография и кино, стало принадлежать реальности настоящего.
Таким образом, открытие настоящего времени — это основная культурная заслуга фотографии и кино. Благодаря их распространению новая культура получила перспективы развития. Фотография и кино явились мощными рычагами переориентации сознания человека.
Разрушение старых временных представлений, согласно которым смысл настоящему придавало прошлое, а настоящее было повторением прошлого, привело к тому, что сформировалось представление о неповторимости, самоценности всякого события настоящего, а вместе с ним и представление об изменяемости действительности. Ре-

* Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. — М.: Наука, 1980. — С. 322.
** Там же. — С. 232.

альность настоящего, вырываясь из-под традиционной интерпретации, становилась самодовлеющей, уникальной, самоценной. Она нуждалась в том, чтобы каждый миг ее регистрировался, ибо он больше никогда не повторится, навсегда исчезнет. Именно поэтому такое широкое распространение получили средства массовой коммуникации, в частности журналистская фотография.

Эта особенность в развитии культуры определяет становление и утверждение средств массовой коммуникации на протяжении всего XIX века. Фотография не только сообщала о событиях, совершавшихся в настоящем времени, как это делала газета, но и регистрировала их в видимых формах. Она была незаменимым средством фиксации настоящего в момент эволюции временных представлений.

Притягательности изображения во многом способствовали и особенности городской культуры нового времени, которая поставила человека в особую зависимость от времени и пространства как категорий культуры. Человек больше не был связан только с замкнутым пространством поселения, в рамках которого протекала его повседневная жизнь. Благодаря научно-техническому прогрессу, расширившимся пространственным контактам, он все больше познавал жизнь и быт людей всей планеты.

Разрушение хронотопа традиционной культуры дало возможность человеку приобщаться к международным событиям самого разного плана. Он стал очевидцем событий, непосредственным участником которых не был.

Благодаря фото- и кинофиксации настоящего пространство повседневности приводилось в соответствие с новым восприятием времени. С помощью фото- и киноизображений человек превращался в зрителя всего совершавшегося в мире в каждый данный момент этого свершения. Изображение все больше способствовало переживанию настоящего времени. Но этот процесс, достигший своего апогея в наши дни, вызревал постепенно.

До того как зрительная культура обогатилась фотографией, кино и телевидением, средством переживания настоящего служила литература. В литературе значительное распространение получили путевые очерки и заметки. Их целью было — как можно более точно описать все то, что можно увидеть. Фиксация пространства, которое не является объектом ежедневного созерцания, — в центре внимания такого рода жанров. Поэтому очерковую литературу XIX века следует отчасти считать предшественницей новой визуальной культуры.

Переориентация в восприятии времени стала основой притягательности изображений в новое время. Позднее эта ситуация стала общей культурной основой для многочисленных экспериментов со временем в кино (Эйзенштейн, Пудовкин и другие).

Поскольку фиксация настоящего времени — одна из главных задач культуры, то все эксперименты с изображением стремились быть объективными. Отсюда всю историю становления изображения в культуре сопровождают поиски документализма. Документализм отчетливо проявился в фотографии и кино, но особую значимость обрел теперь в телевидении.

Итак, для того, чтобы внедрять новые представления о времени в сознание людей, необходима была вторая реальность — видимая реальность, которая, с одной стороны, отражала закономерности восприятия времени человеком XIX—XX веков, с другой — позволяла ему адаптироваться к новой культуре.

Природы изображения, неизменной на все времена, не существует. Его возможности меняются по мере изменения в культуре пространственно-временных представлений.

Поэтому период развития изображения, начатый фотографией, можно разделить на следующие три этапа.

Первый этап связан с появлением самой фотографии. Фотография получила бурное распространение в культуре, когда сформировалась потребность останавливаться на едва заметных явлениях, не поражавших глаз людей прошлых поколений. Этот этап можно назвать ф и к с а т о р с к и м. Но зафиксированные фотографией мгновения требовали исследования и интерпретации, нужны были аналитические связи между фиксируемым. Это привело к следующему этапу в становлении языка изображения.

Второй этап был связан с появлением кинематографа. Кино обладало способностью располагать мгновения настоящего в определенной временной последовательности, включать их в контекст прошлого и будущего. Изображение в кино приобрело особый, исследовательский смысл, который в ранней фотографии только угадывался. Не случайно С. Эйзенштейн еще в 20-е годы пытался с помощью кинокадров создать формы понятийного мышления.

Кино обогатило язык фотографии, родило фотофильм — первые сюжетные повествования, фотосерии и фотоочерки. Кино продемонстрировало, что в фотографии заложены богатейшие и н т е р п р е т а т о р с к и е возможности коммуникации.

Третий этап развития изображения связан с появлением телевидения. В 50-е и 60-е годы фотография как средство коммуникации заявила о себе с новой силой. Функционирование телеизображения как бы вскрыло неполноту наших устоявшихся представлений о фотографии и кино, а следовательно, и об изображении в целом. Не случайно только благодаря опыту телевидения был сполна оценен принцип документализма Дз. Вертова в кино и летописцев Великого Октября в фотографии. В 30-е годы их эксперименты — метод документальной фиксации, съемки событий «врасплох», связанной с записью и исследованием видимого мира, — не во всем еще соответствовали временным представлениям массового зрителя. В какой-то мере они опережали формирование пространственно-временных особенностей культуры, предвосхищая этим появление телевидения: в телевидении и н т е р п р е т а ц и я событий и их документальная ф и к с а ц и я выступили на р а в н ы х п р а в а х.

«Для своего времени для хроникальных лент метод съемки «врасплох» был как бы «перехлестом». Для наших дней — это как раз. Заслуга в этом телевидения», — писал известный исследователь телевидения В. Саппак. То же самое можно сказать, сравнив хроникальную фотографию, скажем, 30-х годов и современную. Фотография училась исследовать и интерпретировать видимую реальность у кино, а затем у телевидения.

Однако третий этап не следует считать высшим видом развития изображения. Высший этап где-то впереди.

Телевидение объединило фиксаторский и аналитический этапы, двигаясь к новому, более синтетическому виду изображения. Оно наиболее соответствует ситуации, сложившейся на современном этапе культуры.

Смысл дальнейшего развития изображения — в стабилизации отношений человека со временем, в более четком оформлении временных представлений. И это, несомненно, положительно скажется на развитии изобразительно-выразительных средств самой фотографии, на дальнейшем совершенствовании ее языка.

ФОТОКОНКУРСЫ

«Цейс-Практика»

В целях дальнейшего углубления сотрудничества социалистических стран в области журналистской, художественной и прикладной фотографии Народное предприятие «Карл Цейс», представляющее точномеханическую и оптическую промышленность ГДР, обращается с призывом принять участие в международном фотоконкурсе «Цейс-Практика».

Конкурс проводится по следующим разделам:

1. Человек — созидатель своей жизни.
Основные тематические направления — борьба за мир и социальный прогресс, сотрудничество социалистических стран и международная солидарность; становление личности и отношения между людьми; рост промышленного и сельскохозяйственного производства; охрана окружающей среды; развитие культуры и искусства.

2. Спорт.
Фотографии этой группы должны показать значение физкультуры и спорта в формировании личности и организации досуга в соответствии с идеалами олимпизма, гуманистическую роль физической культуры и спорта.

3. Природа.
Диапазон снимков этой группы — от панорамных ландшафтов до макросъемочных сюжетов. Рассматриваются и фотографии животных.

4. Наука.
Снимки из области биологии, медицины, химии, минералогии, астрономии и других областей науки.

5. Свободная тема.
Фотографии, не вошедшие ни в одну из вышеуказанных групп.

6. Фотосерии.
Серии по всем вышеуказанным темам будут оцениваться отдельно в этой группе.

Условия участия в конкурсе.

В конкурсе могут принять участие фотолюбители, фотожурналисты и профессиональные фотографы, живущие в одной из стран социалистического содружества.

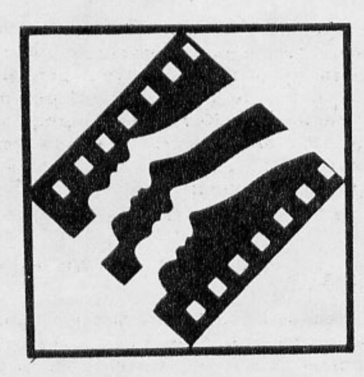
Каждый участник может прислать 5 черно-белых снимков (ненаклеенных) и 5 цветных фотографий или диапозитивов. Серии, включающие не более 6 снимков, считаются за одну работу. Диапозитивы (в рамках) могут быть любого формата, а отпечатки — 18×24 см. Все представленные работы должны быть сделаны в 1986 и 1987 годах фотокамерами производства ГДР. На обороте каждого снимка необходимо указать фамилию, имя, отчество, адрес автора, название работы, тематической группы; на каждом слайде следует указать фамилию автора, название работы и на отдельном листе — адрес автора и тематическую группу.

Работы высылаются в редакцию «Советского фото» до 5 сентября 1987 года.

Установлено 268 премий.

Приглашаем принять активное участие в конкурсе.

«Современник» о современнике



Заметным событием в фотографической жизни Украины стала третья выставка художественного фотопортрета «Современник», которая проводилась в Запорожье в рамках 2-го Всесоюзного фестиваля народного творчества.

Эта традиционная выставка пользуется заслуженным авторитетом в фотографическом мире, о чем свидетельствует и широта ее «географии»: в оргкомитет поступило около 2 тысяч работ от фотомастеров Украины, России, Молдавии, Белоруссии, Латвии, Литвы, Эстонии, Казахстана.

325 лучших снимков вошло в экспозицию, которая в течение полутора месяцев с успехом демонстрировалась в выставочном зале Союза художников. Широко понимая границы и возможности портретного жанра, смело экспериментируя в области фотографической формы, авторы сумели многогранно отразить жизнь советского человека с ее буднями и праздниками, заботами и радостями.

Жюри выставки наградило дипломами I степени и памятными медалями: по разделу «Студийный портрет» — Р. Барана (Киев), Б. Великова (Кишинев), Б. Давыдова (Казань), С. Калмыкова (Одесса), В. Махинько (Ялта), П. Полосухина (Волгоград), В. Солодова (Воронеж), И. Сурова (Сыктывкар), В. Федоренко (Гомель), В. Федорова (Запорожье); по разделу «Жанровый портрет» — А. Белоглазова (Челябинск), О. Бурбовского (Украина), А. и И. Иванкиных (Кривой Рог), И. Захарова (Донецк), Х. Леппиксона (Таллин), А. Назарова (Пенза), С. Постаногова (Пермь), Н. Стребкова (Воронеж), А. Черея (Свердловск), А. Шпака (Днепропетровск). Двадцать авторов отмечено дипломами II степени, двадцать — дипломами III степени. Все фотографы и фотоклубы, работы которых вошли в экспозицию, получили дипломы участников выставки «Современник».

Учитывая большое культурно-просветительское и пропагандистское значение этой выставки, Министерство культуры УССР решило продлить ее жизнь, показав в различных городах республики. Первыми после запорожцев с экспозицией познакомились жители Бердянска.

На этих страницах — некоторые из работ, отмеченных наградами выставки.

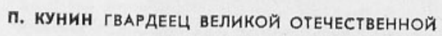
Н. ПАРЛАШКЕВИЧ,
член жюри выставки

А. НАЗАРОВ (ПЕНЗА)
МУЖЧИНЫ



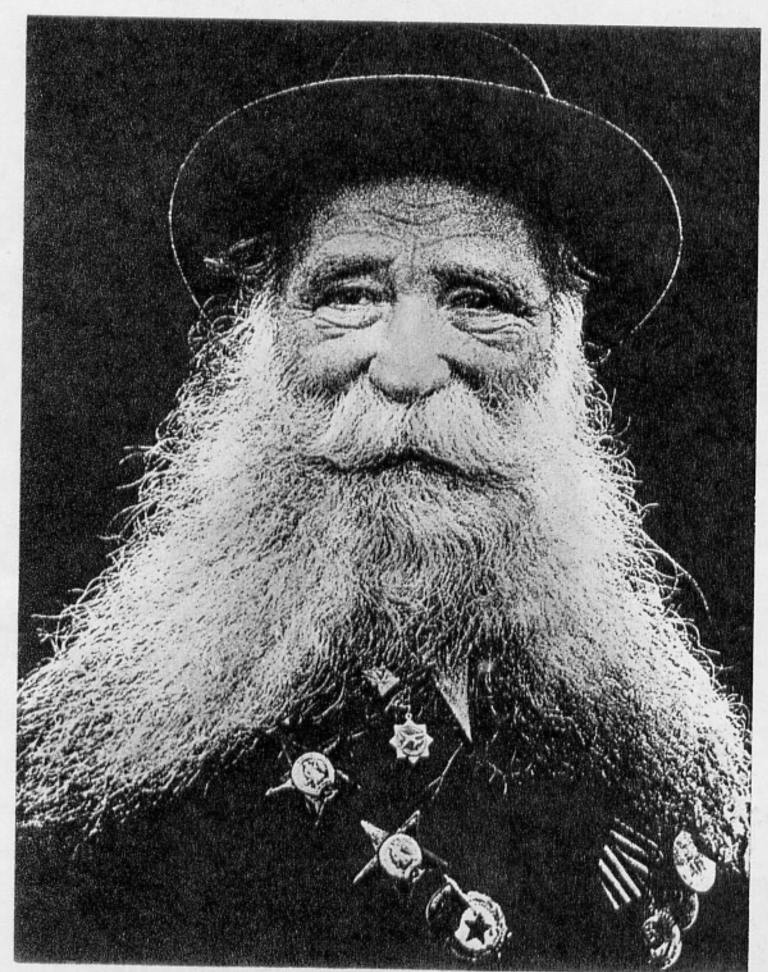
П. ПОЛОСУХИН ПОГИБ НА ХАСАНЕ

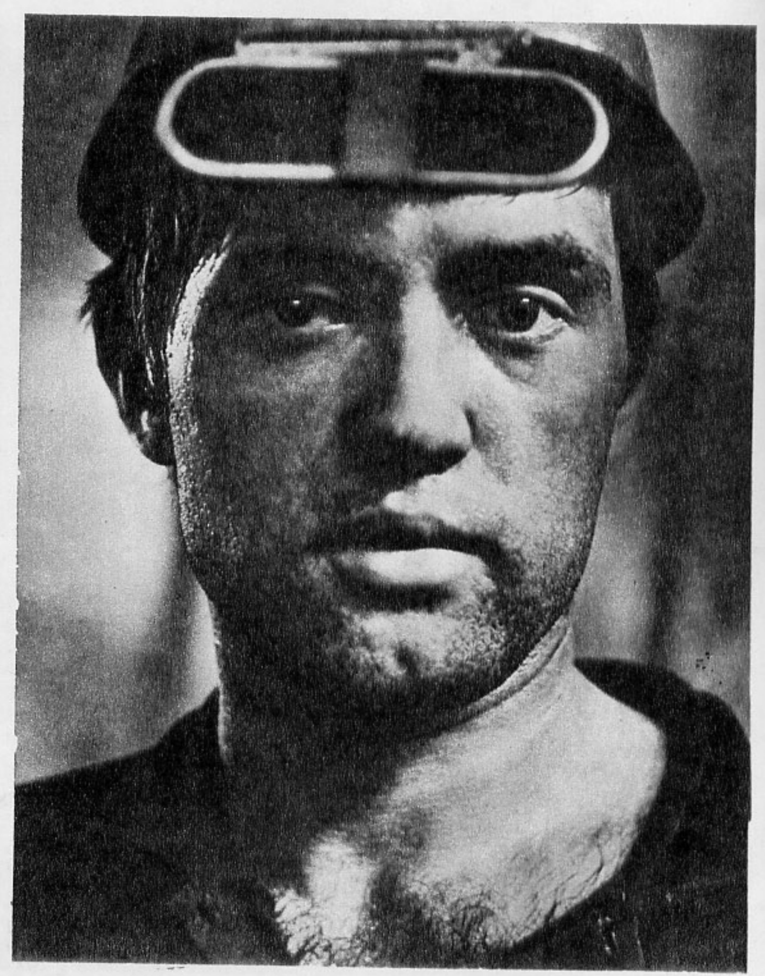
Х. ЛЕППИКСОН МУЖСКАЯ РАБОТА



П. КУНИН ГВАРДЕЕЦ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ

О. БУРБОВСКИЙ СТАЛЕВАР







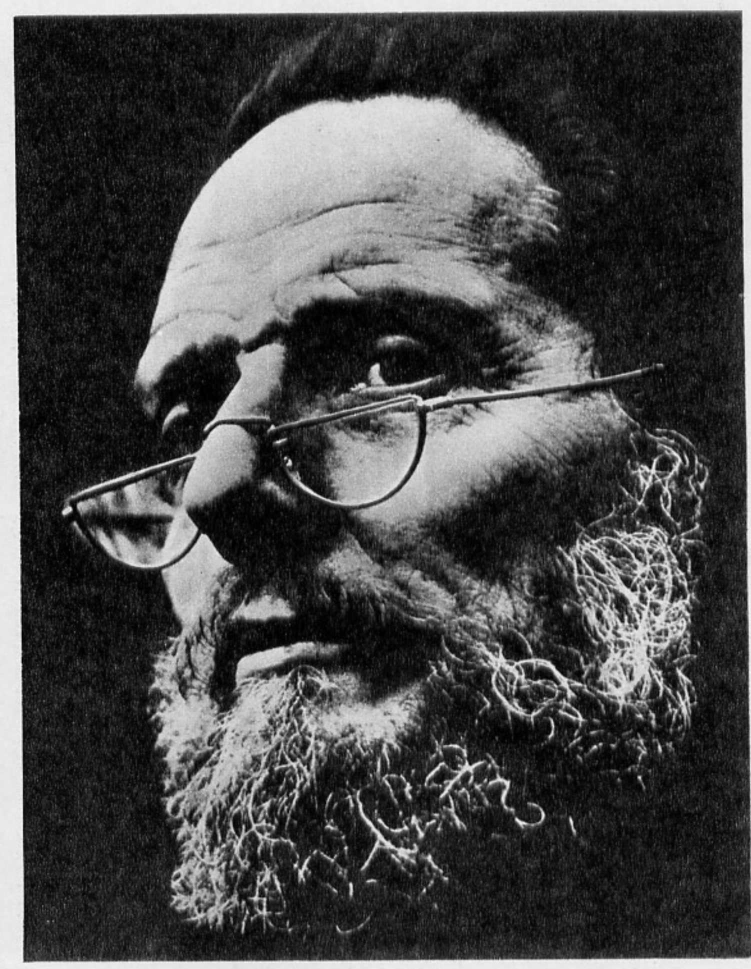
И. СУРОВ МАТЬ

О. БУРБОВСКИЙ ГЕНЕРАЛ В. С. ПЕТРОВ

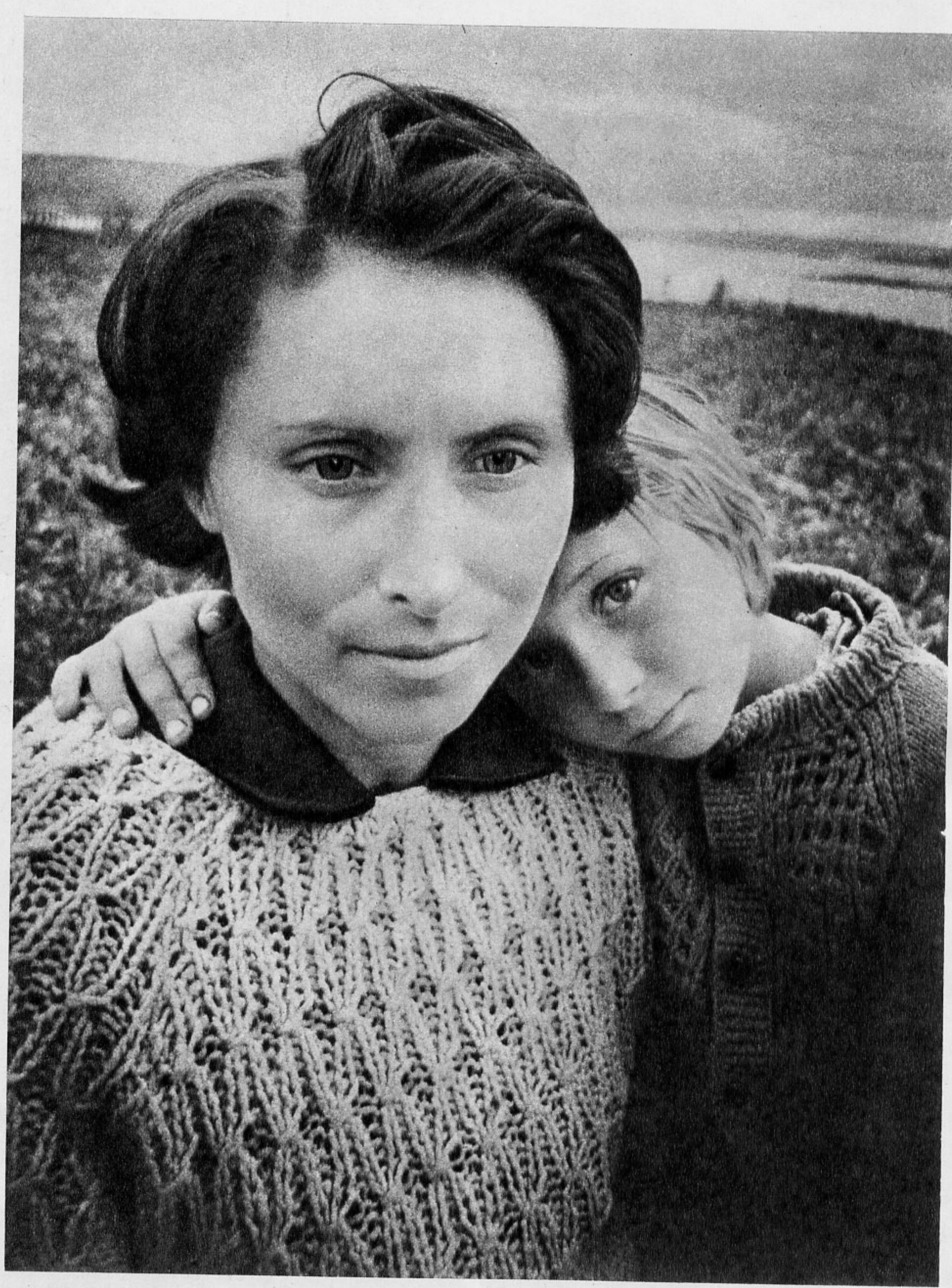
С. ПОСТАНОГОВ ОТЕЦ И СЫН



И. ТРЕЙЦИС ПОРТРЕТ

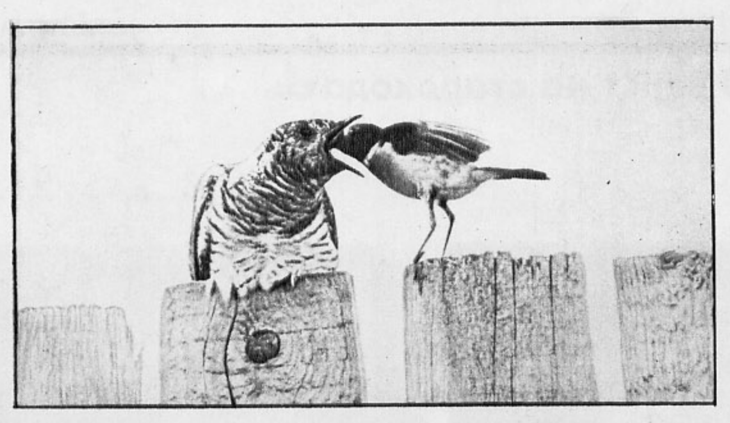


«Святая доля — материнство»



В. БОРОЗДИН
(ПЕРМЬ)
ДВОЕ

Женщина-мать — едва ли не самый популярный персонаж снимков наших читателей. Почта конкурса перевалила за тысячу, и в итоге получился огромных размеров семейный альбом. Собственно говоря, мы не обольщались и заранее знали, какое будет обилие сюжетов, не представляющих интереса для журнала. Действительно, многие фотографии, совмещенные одна с другой, на просвет, почти полностью совпадали. Но нас это, в общем-то, не удивило. Потому что при кажущейся легкости снять мать с ребенком очень и очень трудно.
Трудности эти с успехом преодолели многие фотолюбители. И среди них интереснее других, на взгляд жюри, выступил председатель народной фотостудии «Пермь» Владислав Бороздин.





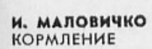












И. МАЛОВИЧКО
КОРМЛЕНИЕ

С. ЖИДКОВ
(ЧЕЛЯБИНСК)
ГОД СПУСТЯ

А. БЕЛАНИН
(ЛЕНИНГРАД)
СТЕНА НАПРОТИВ РОДДОМА

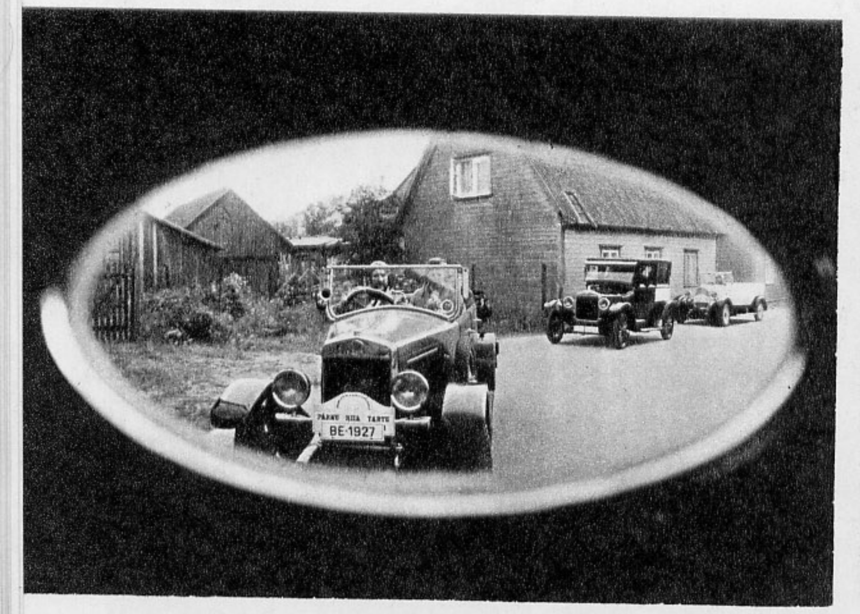
А. ДЕМЬЯНЕНКО
(КРАСНОЯРСК)
ЛУЧШЕ БЫ ПОМОГ!

С. БИРИЛОВ
(ГОМЕЛЬ)
УТРО

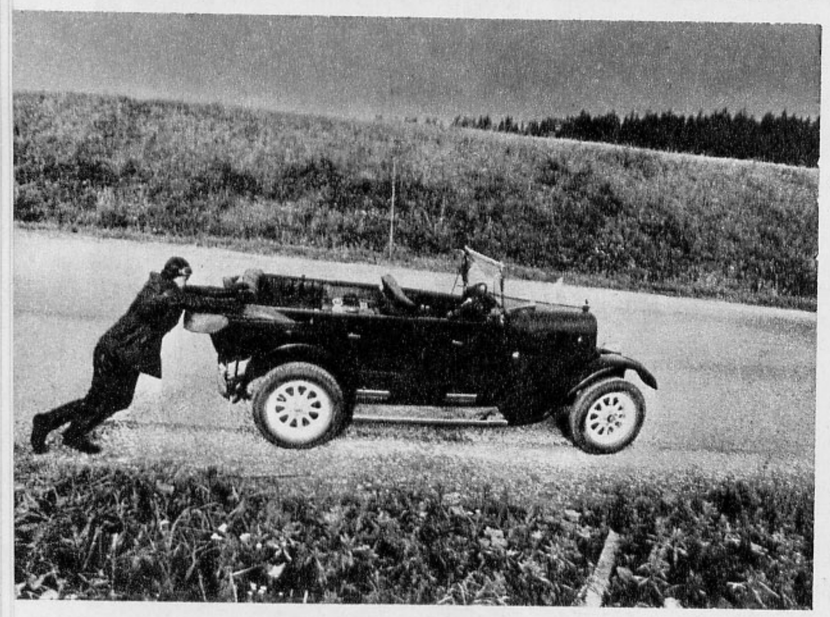
С. ПОЖАРСКАЯ
(МОСКВА)
ИЗ СЕРИИ «ЛЮДИ И ЗВЕРИ»

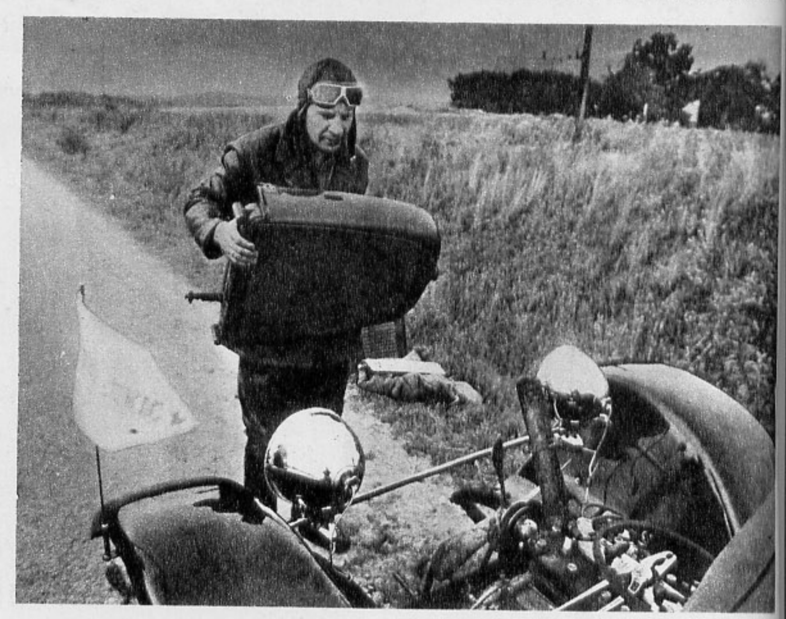
М. ВИЛКОМИРСКИЙ
(ВИЛЬНЮС)
МАМА РЯДОМ

Петр Носов «1000 верст на староходах»







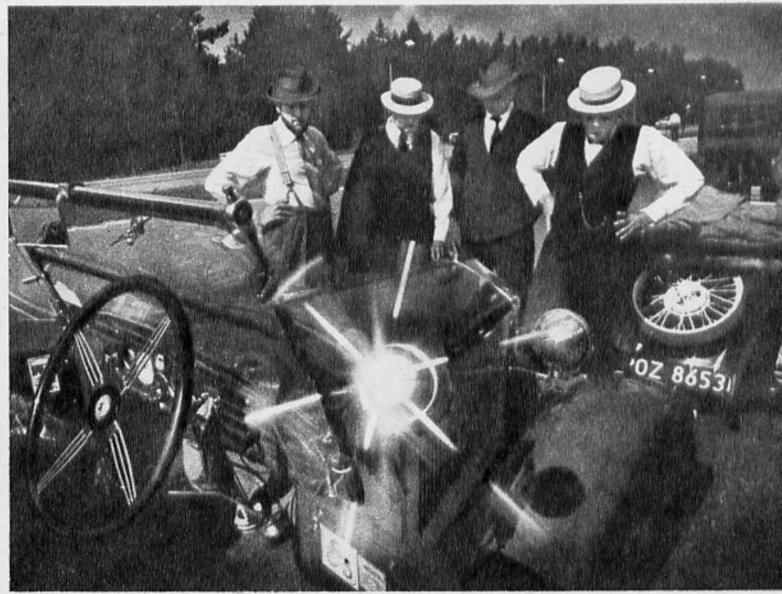


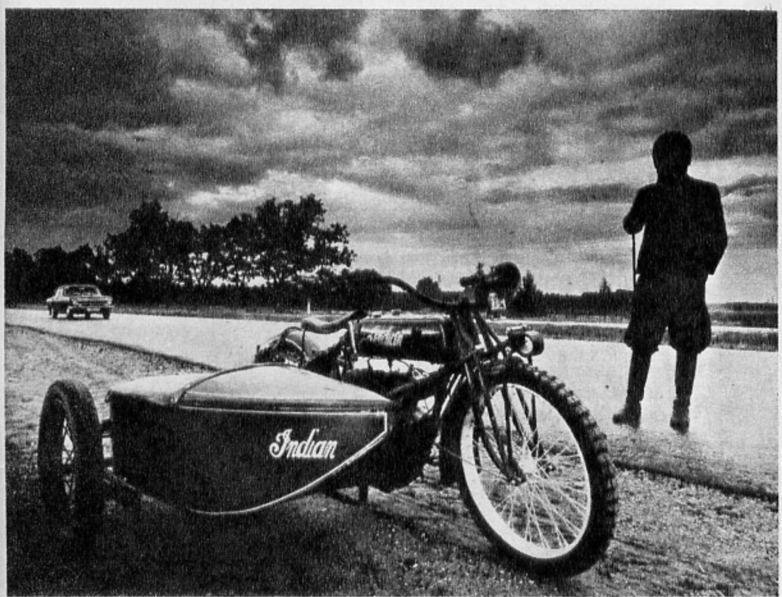
Так назвал свой материал фотограф из Тарту Тону Ноортис. О чем он — вы, наверное, уже поняли из фотографий: о старожилах шоссейных и прочих дорог. Послушаем, что рассказывает об этом сам автор: «Проездом века» назвали свое ралли, состоявшееся в августе минувшего года, члены эстонского клуба староходов «Уник», действующего при обществе «Аутом». В пробеге, протяженность которого составила около тысячи километров, по маршруту Пярну — Рига — Валга — Тарту — Раквере — Таллин участвовали машины возрастом свыше пятидесяти лет. Пробег был посвящен столетию создания автомобиля и десятилетию клуба. В названных городах проходили парады и выставки, знакомящие местных жителей с машинами-участницами и сопровождавшими их старыми грузовиками, а также с отреставрированными мотоциклами и велосипедами весьма преклонного возраста...

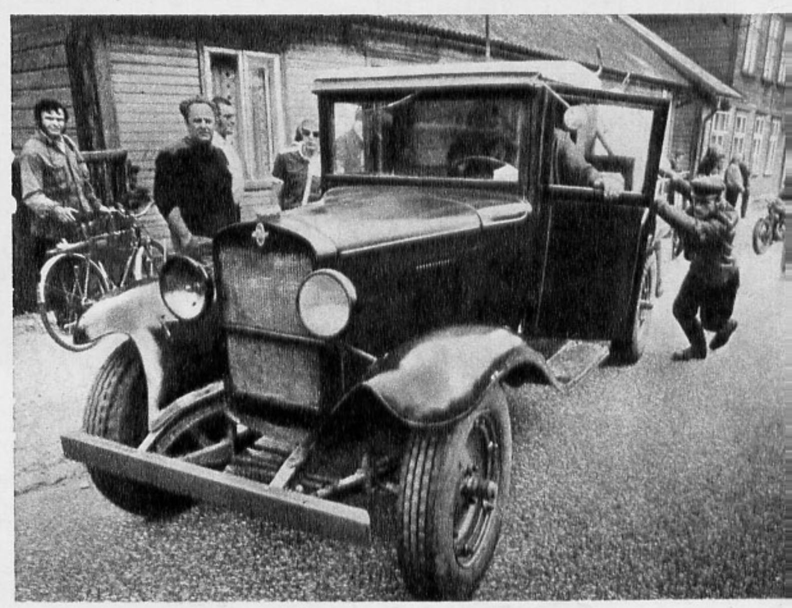
Поскольку я уже восемь лет связан с клубом «Уник» — фотографирую различные их мероприятия для всякого рода публикаций и клубного архива — меня пригласили участвовать в этом ралли в качестве его летописца. И хотя я в клубе человек свой, масштаб предстоящего марафона меня несколько пугал — как его достойно зафиксировать для грядущих поколений автолюбителей? Мне кажется, что я принял правильное решение — отказался от удобного места в «рафике» сопровождения и всю дистанцию провел на заднем сиденье открытого ФИАТа выпуска 1924 года. Это дало мне возможность погрузиться в атмосферу ралли, пережить все радости и огорчения, встретившиеся на маршруте, и увидеть все происходящее глазами непосредственного участника пробега...»

Давайте посмотрим, как справился со своей задачей Тону Ноортис. Первое, что хочется сказать о его фотографиях, — они «приятны». Да, да, именно приятны — отлично оформлены: аккуратно напечатанные, тщательно отглянцованные, с черной рамочкой, как нельзя лучше подходящей к затемненному фону, они, эти отпечатки, вызывают добрую ностальгию по тем давним временам, когда к фотографии относились не только с уважением, близким к благоговению, но и с откровенной нежностью... В те времена и были построены машины — участницы пробега, и в этом смысле снимки довольно точно отвечают теме, то есть форма соответствует содержанию. Этому же служит и бесхитростная композиция — подчеркнуто простая, граничащая с однообразием, однако границы этой не переходящая. При чрезмерно строгом подходе можно было бы все же предъявить фоторассказу Тону Ноортиса претензии в похожести кадров и незаконченности повествования, но у него есть «смягчающее вину обстоятельство» — продуман-







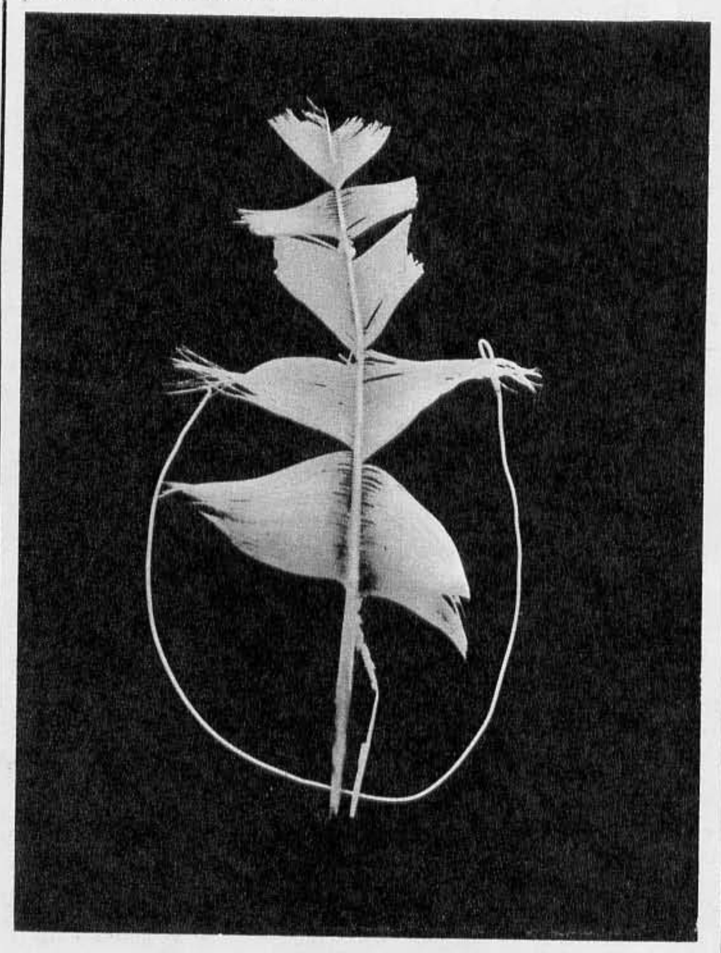


ное «злоупотребление стилем ретро», которое порой производит впечатление работы широкоформатной камерой, установленной на треноге, и использования стеклянных пластинок... Так что для зрителя остается тайной — что это — умышленная стилизация или случайное попадание в стиль? Автор прислал в редакцию снимки — не будем придираться к ним в смысле жанра — что, мол, это — репортаж, серия или еще что-либо? Нам кажется, это просто рассказ о событии, в котором участвуют экзотические (исключительно в силу своего возраста) староходы-самоходы. И в данном случае нам этого вполне достаточно — разве не интересно посмотреть, что «оно» такое и как «оно» ехало? Автор отобрал эти фотографии из большого количества снятых им сюжетов — его почему-то устроил именно этот комплект. И если нам кажется, что можно откинуть еще несколько снимков, оставив, допустим, пять, и рассказ от этого выиграет, станет лаконичней, то это вообще-то наше личное дело — у каждого свой вкус (включая сюда и вкус фотографический). Мы в результате такого волевого отбора (никто ведь нас на это не уполномочивал?), на наш взгляд, «улучшим впечатление», но, если посмотреть с другой стороны, — уменьшим количество полученной зрителем информации. Что в этом случае важнее? И кто нас с автором тут рассудит так, чтобы приговор был окончательный и абсолютно справедливый? Можно предположить, что минимальное количество фотографий будет будить фантазию зрителя, вызовет желание увидеть остальное, но тогда по какому праву мы его этого остального лишили? Получается в определенном смысле заколдованный круг. Конечно, можно, не посчитавшись с автором, показать читателю только то, что я (или редакция по моей рекомендации) сочтем возможным. Но, согласитесь, это все же силовой прием, который в искусстве не так уместен, как, скажем, в хоккее... Ведь вместо сосны можем получить телеграфный столб — в определенном смысле редактура фотографическая принципиально ничем не отличается от литературной. Поэтому мы и решили (хотя и не без колебаний) показать на страницах журнала весь материал — целиком.

Что ж, повторимся, — у каждого свой стиль и свой вкус. Свои ошибки, но и свои же находки. Этот материал — только одна из ступеней в творчестве Тону Ноортиса, ступень, на которой он решил быть камерным. Важно, чтобы ступени эти вели вверх... А это так, и свидетельство тому — удачно найденная форма обсуждаемого нами увлекательного фоторассказа. Тону Ноортис сумел найти гармонию содержания и формы. В этом, несомненно, главная его находка и удача. То есть успех.

ФОТОЮНИОР

ПРЕДСТАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТА



ЕЛЕНА ДАЦЕНКО, 14 ЛЕТ
(КИЕВ)
ЛЕГКОСТЬ

Елена Даценко — член фотостудии «Мгновения» киевской городской станции юных техников. Фотограмма «Легкость» премирована на конкурсе «Фотоюморина» (Одесса, 1986 г.)

ПОЛЕЗНО ЗНАТЬ

После съемки

Общее представление о том, что такое кадрирование снимка, есть у каждого из нас. Но вот какую задачу ставит при этом перед собой фотограф и как ее решает, знают наверняка не все юные фотолюбители.
Прежде всего разграничим два метода кадрирования. Первый происходит в момент съемки (это один из компонентов организации кадра), когда изображение как бы зрительно «собирается» на плоскости матового стекла. Наиболее точна такая кадрировка при павильонной съемке: можно заранее предусмотреть детали кадра, выбрать объектив. Второй метод кадрирования — после съемки. Если в первом случае мы можем менять оптику, тип пленки, перспективу, масштабы, освещение, позу модели — составлять части композиции будущего снимка, то во втором случае ничего этого делать мы уже не можем. Остается один путь — зрительной организации уже имеющегося кадра, его исправления, коррекции. Это работа с контрольным отпечатком. Как она происходит, рассмотрим на конкретном примере — «Портрете» казанского фотографа Б. Давыдова.
Итак, возьмем исходный кадр (фото 1). На что прежде всего при кадрировании надо обратить внимание? На детали, отвлекающие взгляд зрителя, органически мешающие восприятию изображения. В данном случае — это блестящие часы на руке девушки, и сама рука на переднем плане внизу. Либо ее надо запечатать, либо при повторной печати прикрыть листом бумаги (фото 2). При такой новой композиции взгляд зрителя станет более сосредоточен и сконцентрирован, но если мы внимательно посмотрим на снимок, то увидим, что центр кадра сместился за счет удаления перспективы окна — правая белеющая сторона начинает перевешивать. Сразу возникает желание закрыть эту часть — при этом мы получаем идеально уравновешенную композицию, но создается впечатление, что кадр разделился на две самостоятельные части — левую с рукой и правую — с самим портретом. В этой ситуации не слишком опытный фотолюбитель поступил бы следующим образом — закрыл бы левую часть и оставил правую (стандартное решение — убрать одну из половин), но тогда теряется весь смысл и красота кадра! Поступим нестандартно — закроем и нижнюю часть кадра, с необязательной в данной ситуации кастрюлей и получим фото 3. При такой организации снимка рука начинает «работать» в кадре, и снимок приобретает определенное настроение. Можно пойти дальше — сделать кадр еще более лаконичным. Для этого закроем блестящее пятно слева, воротничок блузки справа. Прикроем еще и пятна вверху, светлые пятна справа и слева внизу. Получим фото 4. Композиция становится четкой. Снимок девушки приобретает художественность. (Последний «штрих» можно внести, если при печати пригасить светлое пятно слева вверху кадра.)
Итак, мы воспользовались самым простым, чисто техническим методом кадрировки, отсекая то, что нашли лишним.
Выбор средств для достижения цели, естественно, зависит от поставленной автором задачи. Техническая часть работы выполняет роль вспомогательную.
Есть и способ проверить себя — положив перед собой контрольный отпечаток, попробуйте закрыть одновременно все детали, которые вы хотите на снимке убрать, создавая задуманную композицию. Теперь внимательно посмотрите на то, что получилось, и... быстро снимите все закладки. Глядя на первоначальный вариант, вы увидите собственные ошибки.

В. РЕЗНИКОВ,
фотокорреспондент журнала «Советский Союз»



ФОТО 1



ФОТО 2



ФОТО 3



ФОТО 4

ПОЛЕЗНО ЗНАТЬ

Надписи на снимках

Удачный, на мой взгляд, способ нанесения надписей на снимки использует при работе с черно-белой фотобумагой «Березка» с двусторонним полиэтиленированным покрытием член нашего фотокружка Алеша Хворостов. Свойства этой бумаги и подсказали Алеше решение. Предлагаемый способ удобен тем, что позволяет точно и быстро нанести на отпечаток надпись, рисунок или даже частично подправить изображение. Собственно говоря, здесь использован тот же принцип, что и при перенесении рисунков на отпечаток со стекла, но роль стекла играет полиэтиленовая пленка на бумаге, и процесс упрощается. Изображение проецируется с негатива на фотобумагу через красный светофильтр. Фломастером темного тона (черным или синим) на бумагу наносятся тексты, рисунки, закрашивается лишнее. Затем, после экспонирования, бумага обрабатывается обычным способом в растворах. При этом на месте сделанных фломастером изображений на отпечатке появляются четкие белые надписи.
Кстати, у нас в кружке популярен и такой способ: на прозрачную полиэтиленовую пленку наносим шариковой ручкой или фломастером виньетки, рисунки, эмблемы для дальнейшего репродуцирования на пригласительные билеты, плакаты, фотогазеты. Это удобнее и быстрее, чем работать со стеклом.

А. КОБЗЕВ,
руководитель фотокружка Балашовского пушно-мехового техникума (Саратовская область)

КОММЕНТИРУЕТ МАСТЕР

Звучит ли музыка?

Поющих, играющих, слушающих музыку можно сфотографировать на школьном празднике, на дискотеке, в концертном зале, в клубе — так что поле деятельности у фотографа довольно обширное. А вот возможности ограничены: съемка исполнителей в интерьере трудна и в техническом, и в творческом плане. Прежде всего нужна высокочувствительная пленка, так как в момент вдохновенной игры музыкант порой делает быстрые и резкие движения, а условия освещенности не всегда достаточно хороши. Надо также помнить и о том, что щелчок камеры мешает людям слушать музыку. Многие фотографы, постоянно снимающие на международном конкурсе имени П. И. Чайковского, помещают свои камеры в специальные звуконепроницаемые мешки. Их конструкция очень проста. Из поролона или ватина сшивают небольшой конверт, куда помещается фотоаппарат. Впереди проделывают «окно» диаметром с объектив камеры, а с другой стороны — небольшое отверстие для видоискателя. Конечно, эту конструкцию можно совершенствовать. Свою задачу она выполняет великолепно — щелчка зеркальной камеры не услышит даже ваш сосед по зрительному залу.
Главная же творческая задача при съемке — добиться того, чтобы музыка «звучала» и на фотографии. Рассмотрим с этой точки зрения снимки юниоров. Надо сказать, что кадр Жени Честнейшего «Вдохновение» очень удачный. Мне кажется, что музыкант-профессионал по нему мог бы даже угадать ноту, звучавшую в ту секунду на открытом уроке. Фотография Тани Новиковой «Пауза», несмотря на «тихое» название, тоже наполнена музыкой. Портрет мальчика, сидящего у фортепиано, снят композиционно грамотно — в кадре нет лишних деталей. Ноты на пюпитре инструмента точно и ненавязчиво помогают донести до зрителя главную мысль автора.
Довольно часто в почте «Фотоюниора» попадаются фотографии собак и кошек, играющих на фортепиано. Сегодня мы публикуем один из таких снимков — «Трио» (автор Коля Шахов). На первый взгляд композиция снимка хороша. Естественны позы играющих девочек, фигура кота динамична. И все же мне подобные искусственные сюжеты не нравятся. По-моему, единственное подходящее для них место — домашний фотоальбом. Для меня до сих пор остается загадкой, как фотографам удается заставить животных приблизиться к инструменту и положить лапы на клавиатуру?
В конце этого небольшого разговора мне хочется еще раз вернуть ваше внимание к работам Жени Честнейшего и Тани Новиковой. Прислушайтесь, в них звучит музыка!

В. АХЛОМОВ,
фотокорреспондент «Недели»









ЕВГЕНИЙ ЧЕСТНЕЙШИЙ, 14 ЛЕТ
(ПОС. ЭГВЕКИНОТ, ЧУКОТКА)
ВДОХНОВЕНИЕ

ТАТЬЯНА НОВИКОВА, 16 ЛЕТ
(КОХТЛА-ЯРВЕ)
ПАУЗА

АЛЕКСЕЙ ГОРБУНОВ, 15 ЛЕТ
(ЛЬВОВ)
ИЗ СЕРИИ «ГУЦУЛЬСКИЕ НАПЕВЫ»

НИКОЛАЙ ШАХОВ, 15 ЛЕТ
(БРАТСК)
ТРИО

Наталья Андреева **Снимки моего отца**



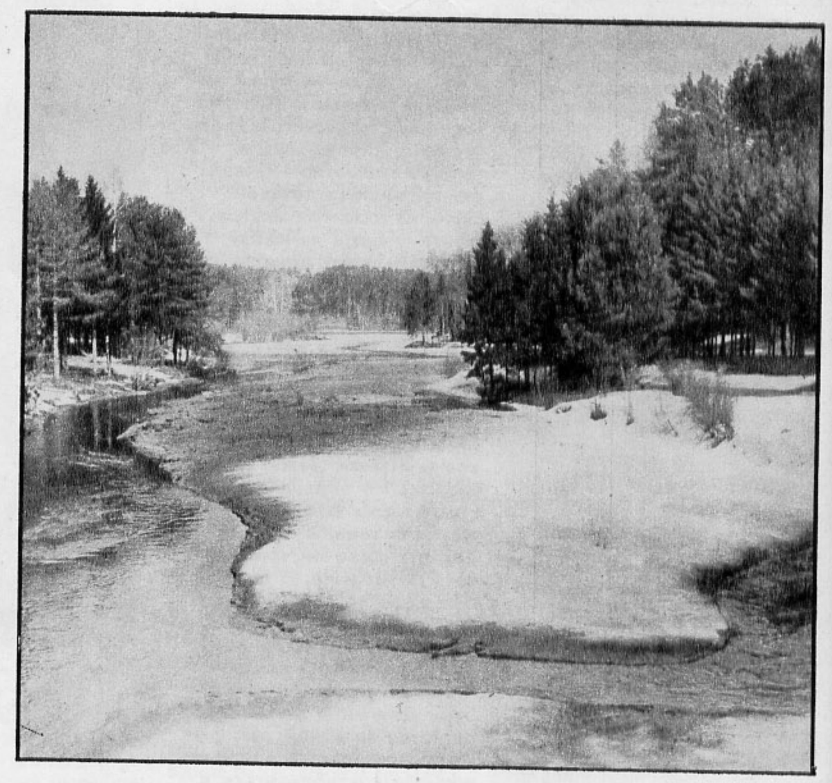
А. А. АНДРЕЕВ

Андрей Андреевич Андреев (1895—1971) — соратник В. И. Ленина, активный участник Великой Октябрьской социалистической революции, на протяжении двух десятков лет член Политбюро ЦК КПСС, секретарь ЦК Коммунистической партии, заместитель Председателя Совета Министров СССР — был человеком широко осведомленным в области литературы, театра, музыки, живописи, фотоискусства. Недавно вышла в свет книга «А. А. Андреев. Воспоминания, письма» (Политиздат, 1985), в которой родные и близкие, люди, долго работавшие с ним, делятся своими воспоминаниями о жизни и работе А. А. Андреева. По просьбе «СФ» Н. А. Андреева, дочь А. А. Андреева, любезно согласилась рассказать об увлечении отца фотографией. Публикуем ее рассказ и фотоработы из пейзажной коллекции Андрея Андреевича.

Отец глубоко чувствовал прекрасное, любил и понимал природу. Этому он научил и нас, детей. Мы регулярно ходили с ним в театр, в Музей изобразительных искусств, в Третьяковскую галерею.
Тяга к прекрасному приобщила отца к фотографированию. Старенькая «зеркалка» на треноге появилась у него еще в 1924 году. Он говорил, что фотоаппарат дает ему огромное, ни с чем не сравнимое счастье видеть больше и глубже, чем видит глаз.
Как все фотолюбители, он начинал с семейной хроники. Любовь к фототворчеству развивалась у отца постепенно. Со временем она переросла в художественное фотографирование природы. Пейзаж был его любимым жанром. В короткие часы досуга он предавался съемке самозабвенно. Увидев красочный закат, освещенную солнцем лесную полянку, поле в росе, отец обычно звал маму или меня: «Посмотрите, как красиво... Надо пойти за аппаратом». И начиналось наслаждение творчеством: отец долго прилаживал камеру, примеривался, приглядывался, искал точку и, наконец, снимал. Если фотография не получалась, расстраивался, как ребенок, сердился, в сердцах ругал себя «шляпой».
В горах на Кавказе, в Азыл-Су, куда мы часто ездили в конце 20-х, отец организовал в заброшенной мельнице что-то вроде фотолаборатории. Там он проявлял и печатал виды на заснеженные вершины гор. Я была свидетельницей его мук в поисках выразительной перспективы, ощущения воздуха, величавого простора гор.
Десятка два лучших своих работ отец напечатал в выставочном формате и наклеил на паспарту. Вставленные под стекло, они сейчас висят в моей комнате. Вирированные в синий и коричневый тона, эти пейзажи по технике напоминают отчасти работы известных фотохудожников Н. Андреева, Ю. Еремина, П. Клепикова. Очевидно, отец был знаком с их манерой и даже пытался подражать им.
Особенно нравились нам, детям, его стереоскопические снимки. Рассматривать их надо было с помощью специального длинного ящика-проектора. Это напоминало кино.
Работа забрасывала отца в самые разные концы нашей огромной Родины. И он не расставался с фотоаппаратом, ухитрялся среди очень серьезных дел находить время для съемок. Во время командировок он фотографировал живописные виды Алтая, раздольной Волги, просторы Сибири, горный Урал...
Я бережно храню все его негативы. Их более тысячи — стеклянных пластинок и широких пленок. Они тщательно пронумерованы рукой отца и имеют короткие аннотации — что и когда снято.
Отец говорил: «Хорошая фотография воспитывает в человеке чувство прекрасного, а это очень важно для понимания жизни и правильного к ней отношения...»



ВЕСНА В АРХАНГЕЛЬСКОМ-ВОСКРЕСЕНСКОМ. 1935 г.



ЛЕД ТРОНУЛСЯ. ПОДМОСКОВЬЕ. 1936 г.

ФОТО **А. АНДРЕЕВА**

ВЕРШИНЫ КАВКАЗА. 1932 г.

ЛЕДНИК В ГОРАХ. 1931 г.

Из читательских конвертов...

Дорогая редакция! Все мы любим песни, а также их авторов и исполнителей. На ваш суд высылаю несколько снимков наших известных артистов. Конечно, интересно снимать их во время концертов. Но не всегда удается. Вот, например, Алла Пугачева снята с экрана телевизора.
А. Григорьев,
Северодвинск

Р е д.: А что? Ведь неплохо получилось. Особенности экранного изображения (в данном случае наложился своеобразный растр) помогли вам передать образ популярной певицы и ее женское обаяние.

Уважаемая редакция! Долго терпела, но как видите, терпение лопнуло — направляю вам фотографии моего мужа. Виктор Васильевич уже много лет руководит фотостудией николаевского городского Дворца пионеров и школьников им. В. И. Ленина. Пользуется большим уважением детей. У него самого немало удачных работ. Вот я и выбрала на свой вкус. Он об этом ничего не знает.
Н. Максимчук,
Николаев

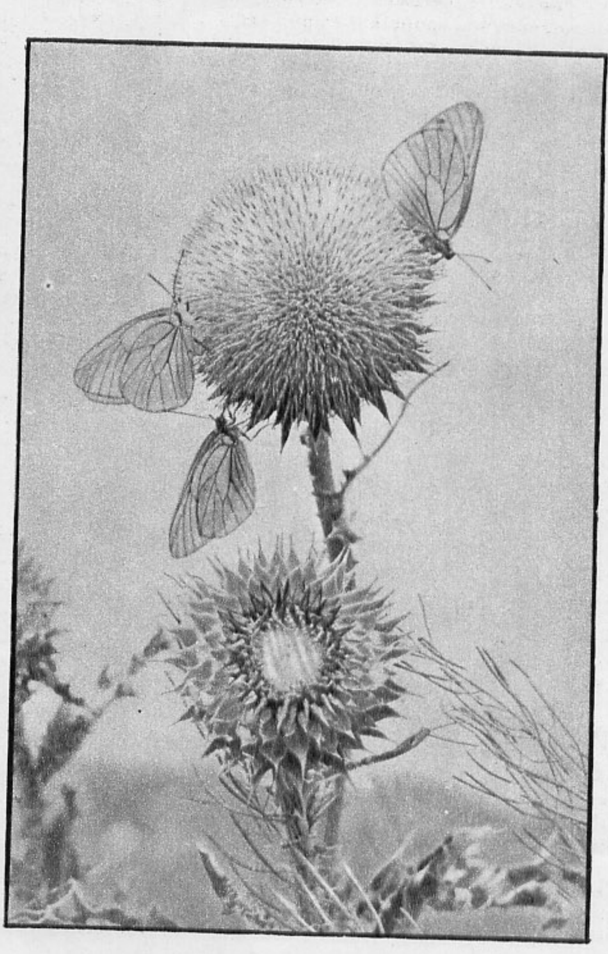
Р е д.: Берем, как говорится, грех на душу и публикуем один из снимков, не спросив разрешения у вашего мужа. Думаем, он не обидится ни на вас, ни на редакцию. Да и есть ли повод? Ведь ваше письмо говорит о том, как вы уважаете увлечение мужа, и о том еще, что Виктор Васильевич умелый, интересный фотограф. Считайте, что публикуемой здесь фотографией муж сделал вам подарок к 8 Марта.



В. ТАЛАШОВ (ВОЛОГОДСКАЯ ОБЛ.) МАЙСКАЯ НОЧЬ



А. ГРИГОРЬЕВ АЛЛА ПУГАЧЕВА



В. МАКСИМЧУК ЛЕТО

«Фомахром IIД»

Цветная обращаемая пленка «Фомахром IIД» — новая продукция национального предприятия «Фотохема». Эта пленка характеризуется мелкозернистым изображением и правильным воспроизведением цветов и выпускается четырех видов: «Фомахром IIД 18» — 18 DIN, 50 ASA, 50 ед. ГОСТ/ISO; «IIД 20» — 20 DIN, 80 ASA, 80 ед. ГОСТ/ISO; «IIД 22» — 22 DIN, 125 ASA, 125 ед. ГОСТ/ISO; «IIД 24» — 24 DIN, 200 ASA, 200 ед. ГОСТ/ISO. В продажу поступает перфорированная в кассетах типа 135/36 и неперфорированная в катушках типа 120 (роликовая).

Пленка «Фомахром IIД» сбалансирована под цветовую температуру 5500 К (дневной свет, свет фотовспышки или голубой вакуумной вспышки). Правильную цветопередачу обеспечивает съемка при ясной солнечной погоде. Спектральный состав утреннего и вечернего света отличается от дневного света, поэтому при съемке в это время на изображении могут преобладать желтый или оранжевый оттенки. Изменение цветопередачи вызывают также встречный свет, контрастное освещение фотографируемого сюжета, отражения от цветных поверхностей вблизи снимаемого объекта. Пленка «Фомахром IIД» сбалансирована для съемки с выдержкой 1/125 с. Оптимальная цветопередача достигается в диапазоне выдержек 1/30—1/250 с. При более коротких выдержках необходимо учитывать сдвиг к синему оттенку изображения; при более длинных — к желтому. Правильную выдержку определяют по надежному экспонометру.

Для оценки качества фотоматериала важны следующие свойства: зернистость, коэффициент контрастности, максимальные оптические плотности. Величина зернистости фотоматериала ограничивает резкость изображения и разрешающую способность пленки и, таким образом, максимально возможную величину проецируемого на экран изображения. «Фомахром IIД» позволяет проводить проекцию со значительным увеличением изображения.

«Фомахром IIД» имеет оптимальный коэффициент контрастности и максимальную оптическую плотность равную 2,8—3,3. На практике это выражается в передаче значительных диапазонов яркостей объекта съемки, что немаловажно при съемке в нестандартных световых условиях. Слабая недодержка или передержка (±1/2 ступени диафрагмы) на качестве цветопередачи не отражается.

Хранение пленки «Фомахром IIД» в оригинальной упаковке в сухом, прохладном месте при температуре от +2 до +10°С и относительной влажности воздуха 50—60% обеспечивает сохранность фотосвойств в течение всего гарантийного срока. Хранение при более высоких температурах вызывает постепенные изменения фотосвойств еще в пределах гарантийного срока (кратковременное хранение пленки при 20 °С не повредит ей). Наиболее оптимальная температура хранения +10°С. Перед вскрытием упаковки для закладки пленки в фотоаппарат холодную пленку выдерживают не менее 2 ч при комнатной температуре, чтобы пленка не запотела и не испортилась еще до обработки. Это особенно важно в областях с большой относительной влажностью — вблизи моря, а также в дождливую погоду и т. п. Пленку необходимо защищать от веществ, вызывающих изменение фотосвойств. Там, где хранится пленка, не должны находиться реактивы, туда не должны проникать вредные газы: аммиак, сероводород, дымовые газы, формалин, органические растворители, испарения из канализации и т. п. Помещение нужно хорошо проветривать. Нельзя хранить рядом радиоактивные вещества; работать с рентгеноаппаратурой или с другими источниками проникающего излучения. Пленки должны быть защищены от теплового излучения, резкого изменения температур, от прямых солнечных лучей и большой относительной влажности.

Одним из самых важных факторов, влияющих на качество изображения, получаемого на пленке «Фомахром», является строгое соблюдение режима фотообработки (см. таблицу) и правильность приготовления растворов по следующей рецептуре.



Черно-белый проявитель pH = 10,3—10,5

Трилон Б	2 г
Метол	3 г
Сульфит натрия безводный	50 г
Гидрохинон	6 г
Сода безводная	40 г
Роданистый калий	2,5 г
Едкий натр	0,6 г
Бромистый калий	2 г
Йодистый калий (1%-ный раствор)	0,6 мл
Вода	до 1 л

Стоп-ванна № 1 pH = 5,0—5,2

Уксуснокислый натрий	30 г
Уксусная кислота ледяная	4 мл
Вода	до 1 л

Режим обработки пленки «Фомахром IIД»

Стадии обработки	Время, мин	Температура, °С
Черно-белое проявление	15	22—24
Стоп-ванна № 1	5	20±1
Промывка	15	16—19
Второе экспонирование	2,5	
Цветное проявление	15	20±1
Промывка	5	16—19
Стоп-ванна № 2	5	20±1
Промывка	10	16—19
Отбеливание	5	20±1
Промывка	5	16—19
Фиксирование	5	20±1
Промывка	10	16—19
Стабилизация	2,5	20±1
Сушка	45	Не более 35

Цветной проявитель pH = 11,5—11,8

Раствор А:

Гидроксиламинсульфат	1,2 г
Диэтилпарафенилендиаминсульфат	5 г
Вода	до 500 мл

Раствор В:

Гексаметафосфат натрия	2 г
Сульфит натрия безводный	5 г
Поташ	75 г
Бромистый калий	2 г
Вода	до 500 мл

Раствор С:

Этилендиамин (50%-ный раствор)	16 мл
Серная кислота 1 : 2	3 мл

Раствор А вливается в раствор В, затем приливают раствор сернокислого этилендиамина.

Стоп-ванна № 2 pH = 4,8—5,0

Уксуснокислый натрий	30 г
Уксусная кислота ледяная	6 мл
Фенол (50%-ный спиртовый раствор)	1 мл
Вода	до 1 л

Отбеливающий раствор pH = 5,0—5,4

Калий железосинеродистый	100 г
Бромистый калий	15 г
Фосфат натрия	12 г
Уксусная кислота ледяная	3 мл
Вода	до 1 л

Фиксирующий раствор pH = 8,5—9,0

Гексаметафосфат натрия	1 г
Бура	15 г
Сульфит натрия безводный	10 г
Тиосульфат натрия кристал.	200 г
Вода	до 1 л

Стабилизирующий раствор

Формалин (40%-ный раствор)	3,7 мл
Вода	до 1 л

Для обработки пленок «Фомахром IIД» в фотобачке в любительских условиях «Фотохема» поставляет набор реактивов «Фомахром сет». Набор содержит реактивы в сухом состоянии для приготовления растворов объемом 600 мл. В нем можно обработать 6 пленок типа 135/36. При соблюдении условий хранения в оригинальной упаковке в сухом, прохладном месте качество набора стабильное в течение всего гарантийного срока.

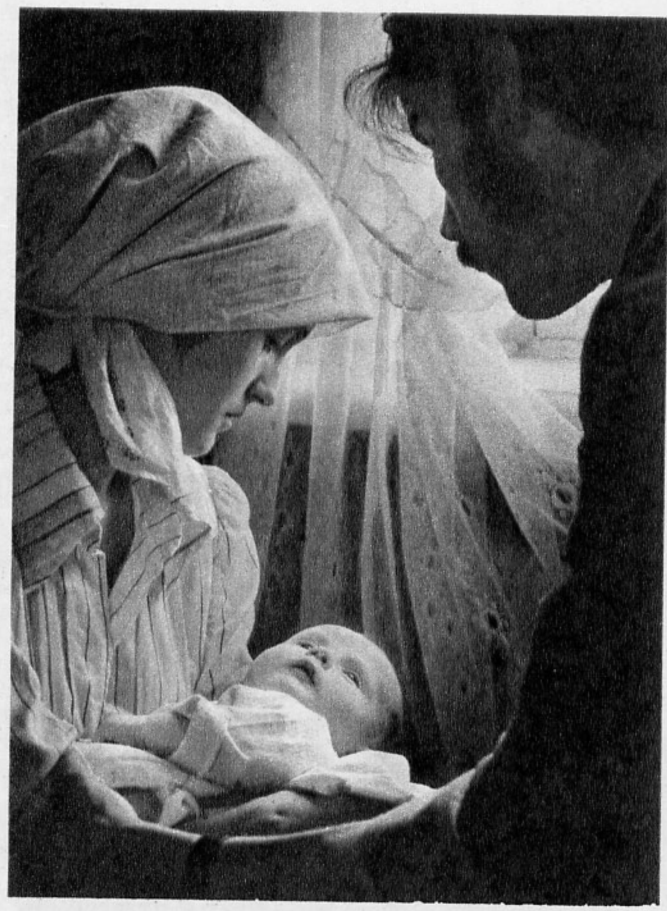
Обработанные пленки-диапозитивы необходимо хранить в холодном и сухом месте при температуре не более 25 °С и относительной влажности воздуха 50—60%. Пленки «Фомахром IIД» имеют прекрасную светоустойчивость, устойчивость красителей от сфокусированного света проекционного аппарата и от влажности воздуха. Эти пленки дают гарантию долголетней сохраняемости диапозитивов и возможность их частой демонстрации с незначительным изменением цветных тонов изображения.

Качество пленок «Фомахром IIД» сравнимо с качеством подобных фотоматериалов передовых зарубежных фирм. Многие фотографы испытали «Фомахром IIД» с хорошими результатами.

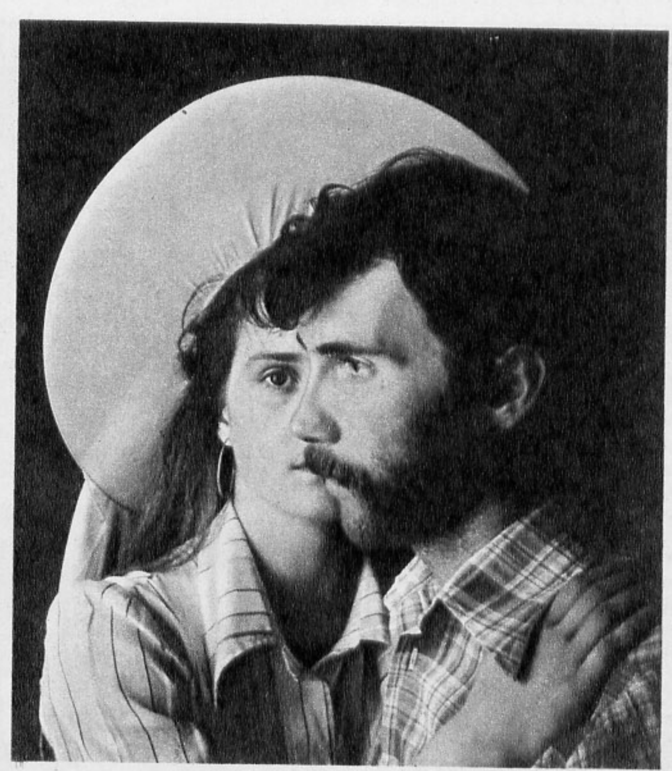
Желаем вам больших успехов в работе с пленками «Фомахром IIД»!

НАЦИОНАЛЬНОЕ ПРЕДПРИЯТИЕ «ФОТОХЕМА»,
Градец Кралове ЧССР — производитель
ВНЕШНЕТОРГОВОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ АРТИЯ,
Прага, 1, Смечки 30, ЧССР — экспортер.

ИНФОРМИРУЕМ, СОВЕТУЕМ, ПРЕДЛАГАЕМ...

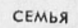


СЕМЬЯ



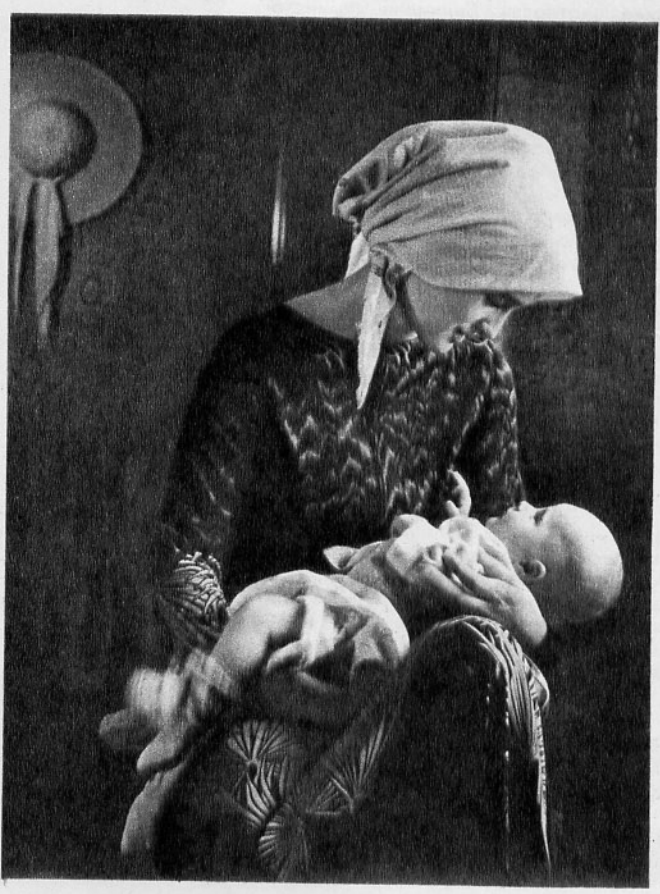
ДВОЕ

ФОТО **СТАНИСЛАВА ЯВОРСКОГО**





ВМЕСТЕ



МИР ДЛЯ ДВОИХ

Поиски, ошибки, находки...

Как рождается фотоснимок и какой путь он проходит до появления совершенного, по мнению автора, варианта? Как возникает замысел снимка и какое влияние оказывают на окончательный результат разные технические решения? Эти вопросы возникают не только у тех, кто лишь начинает овладевать основами композиции, техники съемки и фотопечати, но и у опытных фотолюбителей. Мне хочется рассказать о создании нескольких постановочных снимков, получивших в свое время награды на фотоконкурсах и выставках. Сюжеты одних фотографий вынашивались в течение многих лет и «словесный портрет» этих снимков был заранее составлен, сюжеты других существовали в эскизных набросках разнообразных вариантов композиционных решений и схем освещения.

...Случайная встреча с молодой семьей помогла реализовать мои замыслы в серии представленных здесь снимков. Мне повезло, что молодая мать сумела сохранить удивительную естественность и непринужденность во время съемки.

Первоначальный эскиз снимка «Семья» получился довольно банальным и был мною отвергнут. Однако анализ этого наброска привел к более интересному замыслу. В основе новой композиции лежал круг, в котором вся семья как бы составляла одно целое. Смысловой центр и световой акцент должны быть сосредоточены на ребенке. Супруги будут сняты в профиль, а рука отца завершит композицию нижней части кадра. Тональный рисунок кадра: молодая женщина в мягкой, спокойной тональности, темная фигура отца семейства — на фоне светлого окна.

Что касается одежды, то у меня было лишь одно пожелание: хотелось снять модель в белом платке с черными горошинками по полю. На эскизе, а тем более у неумелого рисовальщика все выглядит просто. Однако рисунок в одной плоскости и фигуры людей в пространстве — это разные вещи. Во время съемки пришлось молодого отца расположить на переднем плане и подыскать нужный мне изгиб его руки.

Знакомство с работами П. Пикассо и его теорией визуального восприятия объекта в движении с разных точек предопределили замысел работы над фотоснимком «Двое». Объединяя на холсте растянутые в реальном времени ракурсы и точки обозрения объекта, художник создавал единый образ, концентрируя в одном мгновении длительное время обозрения. Живописец как бы представлял зрителю временную и пространственную развертку объекта наблюдения. Решить подобную задачу фотографическим путем показалось мне заманчивым. Работы польских фотографов 60-х годов помогли выбрать свой путь. Я сделал множество эскизов композиционных и тональных решений снимка, заранее продумал детали антуража и одежду молодых супругов. Съемка началась с реализации эскиза — расстановки супругов в 1,5 м от окна. День был пасмурный, освещенность очень низкой.

Небольшое изменение мизансцены позволило выполнить второй вариант снимка при тех же условиях съемки (кадр «Вместе»).

Молодая мать, кормящая своего первенца, — таким был замысел следующего сюжета — «Мир на двоих». Шляпа с широкими полями, висящая на стене в левой части кадра, соответствовала предварительному эскизу. Основной свет — от окна слева и легкая подсветка справа. Во время съемки неожиданно изменилась освещенность: солнце осветило стену противоположного дома — и на фоне появилось несколько бликов. Всего было сделано восемь дублей и кадр, на котором ребенок был более активным, стал окончательным вариантом.

КОММЕНТАРИИ К СНИМКАМ

«Семья». Среднеформатная камера была установлена на штатив, пленка «Фото-130», расстояние до объекта съемки около 1,5 м. Контровой свет от окна и дополнительная подсветка осветителем с лампой мощностью 100 Вт на молодую женщину и ребенка.

Показания экспонометра при замере яркости объекта съемки: выдержка — 1/15 с, диафрагменное число — 8. Так и снимаю первый кадр и, не меняя диафрагмы, делаю два дубля, изменив лишь экспозиционное число (± 1 Ev), то есть с выдержками 1/30 и 1/8 с. Проявитель Д-76, время проявления — 12 мин. Лучший негатив получился при выдержке 1/30 с.

Печать велась на фотобумаге «Унибром» (нормальная). Я варьировал оформление и соотношение сторон снимка. Наиболее удачным оказался приведенный здесь вариант (соотношение сторон снимка — 3 : 4).

«Двое», «Вместе». Съемка велась с рук без штатива. Выдержки — 1/15, 1/30 и 1/60 с. Диафрагменное число — 8. Лучший негатив — на выдержке 1/30 с. Фотопленка светочувствительностью 130 ед. ГОСТа. Дополнительные источники света не применялись. Для смягчения контраста отпечатка в лоток фотоувеличителя было вставлено матовое стекло.

«Мир для двоих». Выдержка 1/15 с, диафрагменное число — 11. При съемке была допущена ошибка — передержка, и негативы получились излишне плотными. Поэтому при печати из увеличителя был удален конденсор и на его место установлено молочное оргстекло толщиной 3 мм.

Возможно, что в этих снимках есть просчеты, которые не видны автору. Но я надеюсь, что читатели журнала продолжат наш разговор, сделают свои замечания, пришлют в редакцию собственные работы и расскажут о том, как они создавались.

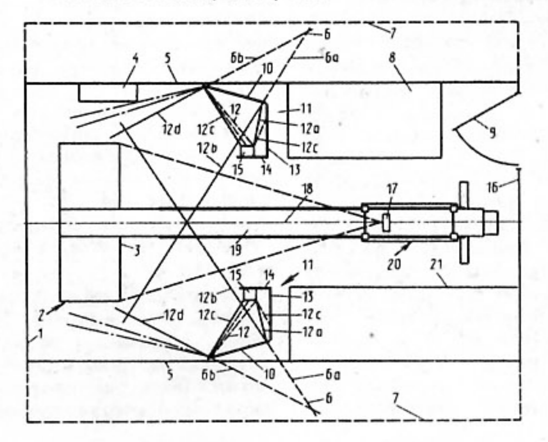
С. ЯВОРСКИЙ

Листая патенты

ЛАБОРАТОРНОЕ ОСВЕЩЕНИЕ

Система фронтального освещения для ведения профессиональных фоторепродукционных работ в сравнительно небольших лабораторных помещениях запатентована в США. На рисунке показана лаборатория с передней **1**, задней **16**, боковыми стенками **5** и дверью **9**. Вдоль продольной направляющей балки **19** передвигается подвешенный к ней репродукционный аппарат **20**. Его объектив **17** при фокусировке перемещается вдоль горизонтальной оптической оси **18**. К передней стенке **3** оригиналодержателя **2** крепится (например, вакуумным прижимом) непрозрачный оригинал. Для освещения оригинала установлены два осветителя **11**, состоящие из вертикальной стойки **14**, щита **13** и зеркала **10**. На стойке **14** размещено друг над другом несколько (например, 3) плафонов **15**, направляющих световые лучи **12** на зеркало **10**. Поворачивающееся относительно щита **13** зеркало устанавливается так, чтобы боковые лучи **12a** и **12c**, отразившись по направлениям **12b** и **12d**, прошли по обеим сторонам оригинала. При необходимости каждый плафон **15** можно поворачивать вокруг горизонтальной оси, фиксируя в требуемом положении. Благодаря осветителям с зеркалами достигается эффект освещения оригинала, равносильный применению осветителей **6**, создающих пучок света, ограниченный воображаемыми лучами **6a** и **6b**. Для использования осветителей **6** потребовалось бы лабораторное помещение с боковыми стенками **7**, в то время как применение компактных зеркальных осветителей **11** со щитами **13** позволяет в небольшой лаборатории разместить еще рабочие столы **8** и **21** и проявочную машину **4**.

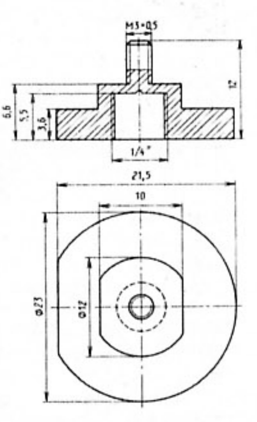
Реферативный журнал Фотокинотехника, 1985, № 7



Мини-советы

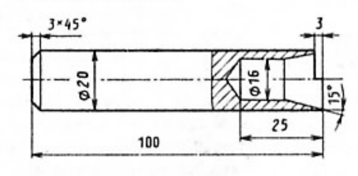
● Надежно укрепить центральное штативное гнездо фотоаппаратов «Зенит-11», «Зенит-12» можно следующим образом. В качестве дополнительного стопора против сдвига гнезда используется прилив корпуса аппарата. Штативная гайка (см. рисунок) большего диаметра изготавливается из дюралюминия. Фаска протачивается так, чтобы гайка плотно прилегала к приливу камеры. В крышке под гайку делается вырез.

В. ЛЕОНТЬЕВ, М. ЗУЕВ.



● Для крепления фотографий на листах фотоальбома можно специальным пуансоном (см. рисунок) пробить полукруглые прорези.

Л. МЫШКОВСКИЙ



● Устойчивость кофра намного повысится, если к нему прикрепить второй ремень и носить как рюкзак (см. фото).

А. КУЛИК



Л. Красный-Адмони

Галогеносеребряная фотография

Доктор технических наук

I. ИЗГОТОВЛЕНИЕ ФОТОМАТЕРИАЛОВ

В природе известно много веществ и композиций, способных под действием света претерпевать изменения. Некоторые из них применяются в определенной области регистрации информации (см. «СФ», 1982, № 12; 1983, № 1). Самое широкое применение имеют галогеносеребряные фотографические материалы. Об особенностях их изготовления и получения на них фотографического изображения пойдет речь в этом цикле статей.

Изготовление фотографических эмульсий. Основным элементом всех типов фотоматериалов является светочувствительный слой. Его получают в результате нанесения на подслоированную подложку фотоэмульсии, изготовление которой (обычно называемое «синтезом») проводится по следующей общей схеме: приготовление исходных растворов, эмульсификация, физическое созревание, химическое созревание и студенение.

Для синтеза эмульсии прежде всего изготавливают растворы нитрата серебра, галогенидов щелочных металлов (обычно бромида калия) и желатины. Во многих случаях в исходные растворы добавляются и другие вещества, например гидроксид аммония.

Исходные растворы из дозирующих устройств подаются в эмульсионно-варочный аппарат, где происходит эмульсификация (рис. 1). Эмульсификация представляет собой процесс получения микрокристаллов галогенида серебра (МК AgHal) в результате взаимодействия нитрата серебра и галогенидов щелочных металлов в присутствии желатины:

$$AgNO_3+KBr \rightarrow AgBr+KNO_3$$

На этой стадии синтеза желатина играет роль защитного коллоида и обеспечивает возможность получения МК AgHal определенных размеров. Окончательное формирование дисперсных характеристик МК AgHal происходит на стадии физического (первого) созревания, которое следует непосредственно за эмульсификацией и проводится в том же эмульсионно-варочном аппарате. В это время растворяются самые мелкие микрокристаллы галогенида серебра и одновременно за их счет увеличиваются размеры более крупных микрокристаллов. В целом отмечается уменьшение общего числа микрокристаллов при возрастании их средних размеров. Физическое созревание осуществляется в течение 10—60 мин при непрерывном перемешивании эмульсий при температуре 40—80°С. После этого эмульсию охлаждают до 30—35°С и подают в кюветы, где происходит ее студенение при температуре 2—4°С. Затем проводится промывка эмульсии с целью удаления солей, введенных в раствор или образующихся на стадии эмульсификации и физического созревания.

На стадии химического (второго) созревания на поверхности микрокристаллов происходят физико-химические реакции: взаимодействие с поверхностью микрокристаллов адсорбированной на ней желатины, а также введенных в раствор сенсибилизаторов и других добавок. При этом создаются центры светочувствительности и центры вуали, которые в первую очередь определяют фотосвойства эмульсии. Химическое созревание, во время которого эмульсия расплавляется, осуществляют в аппаратах, подобных эмульсионно-варочным. При температуре 40—60°С и при непрерывном перемешивании к расплавленной эмульсии добавляют желатину и другие добавки. Основное назначение добавок заключается в получении требуемых фотопоказателей. После химического созревания в эмульсию вводятся вещества, обеспечивающие ее сохраняемость, например 5-метил-7-окси-1,3,4-триазаиндолизин, а в качестве антисептика, предотвращающего бактериальное разложение желатины, обычно используют фенол.

После химического созревания и стабилизации эмульсию подвергают студенению, измельчению и расфасовке. Теперь эмульсия готова для следующей операции: нанесения ее на подложку.

Подготовка эмульсии к поливу. Ее наиболее важными задачами являются следующие: формирование фотосвойств в результате введения соответствующих добавок, например специальных красителей, позволяющих осуществить спектральную сенсибилизацию фотоматериала, то есть обеспечить его чувствительность к лучам видимой зоны спектра; создание необходимых условий нанесения эмульсии на подложку посредством введения в эмульсию поверхностно-активных веществ (смачивателей); обеспечение требуемых физико-механических свойств светочувствительных слоев (задубленности, прочности, гидротермостойкости, пластичности) с помощью введения в эмульсию дубящих веществ (например, формальдегида, ацетата хрома, хромокалиевых квасцов), пластифицирующих веществ (например, глицерина).

В ряде случаев на стадии подготовки к поливу в эмульсию вводятся стабилизаторы, антиоксиданты, антивуалирующие вещества, противоореольные красители; для цветных фотоматериалов вводят также цветообразующие компоненты.

Подготовка фотоэмульсии к поливу проводится в аппаратах, подобных эмульсионно-варочным, куда эмульсия подается в виде студня. После расплавления в эмульсию при интенсивном перемешивании вводятся необходимые добавки. Затем эмульсия подвергается термостатированию, фильтрации, в некоторых случаях деаэрированию и направляется на полив.

Нанесение фотоэмульсии на подложку. Нанесение светочувствительных и дополнительных слоев на подложку производится с помощью поливных машин. Общая схема простейшего способа полива — кюветного — показана на рис. 2. Подслоированная пленка, баритованная или полиэтиленированная бумага, натянутая на поливной валик, протягивается через кювету с эмульсией. Выходящая из кюветы подложка несет слой эмульсии определенной толщины.

В настоящее время кюветный полив применяется редко. Наиболее распространен экструзионный способ полива (рис. 3), сущность которого в том, что один или несколько слоев жидкости после выхода из вертикальных капилляров поливного устройства по наклонной плоскости подаются к подложке. На подлож-

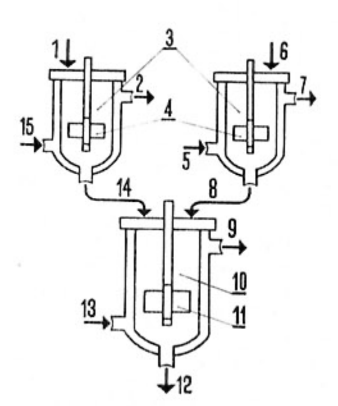


РИС. 1. СХЕМА СИНТЕЗА ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ ЭМУЛЬСИИ: 1 — ПОДАЧА НИТРАТА СЕРЕБРА И ДИСТИЛЛИРОВАННОЙ ВОДЫ; 2, 5, 7, 9, 13, 15 — ПОДАЧА ВОДЫ В РУБАШКИ ДЛЯ НАГРЕВАНИЯ РАСТВОРОВ; 3 — ДОЗИРУЮЩИЕ УСТРОЙСТВА; 4, 11 — МЕШАЛКИ; 6 — ПОДАЧА ЖЕЛАТИНЫ, ГАЛОГЕНИДОВ ЩЕЛОЧНЫХ МЕТАЛЛОВ, ДИСТИЛЛИРОВАННОЙ ВОДЫ; 8 — ПОДАЧА ЖЕЛАТИНОВОГО РАСТВОРА ГАЛОГЕНИДОВ ЩЕЛОЧНЫХ МЕТАЛЛОВ; 10 — АППАРАТ ДЛЯ СИНТЕЗА ЭМУЛЬСИИ; 12 — ВЫГРУЗКА ЭМУЛЬСИИ; 14 — ПОДАЧА РАСТВОРА НИТРАТА СЕРЕБРА

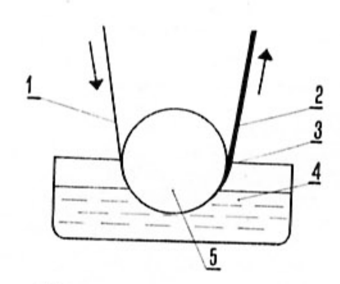


РИС. 2. СХЕМА КЮВЕТНОГО ПОЛИВА ФОТОГРАФИЧЕСКИХ ЭМУЛЬСИЙ: 1 — ПОДЛОЖКА ПЕРЕД ПОЛИВОМ; 2 — ПОДЛОЖКА С ЭМУЛЬСИОННЫМ СЛОЕМ; 3 — КЮВЕТА; 4 — ЭМУЛЬСИЯ; 5 — ПОЛИВНОЙ ВАЛИК

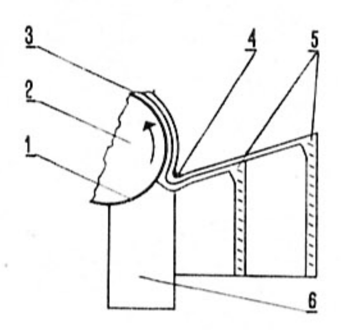


РИС. 3. СХЕМА ЭКСТРУЗИОННОГО ПОЛИВА: 1 — ПОДЛОЖКА ПЕРЕД ПОЛИВОМ; 2 — ПОЛИВНОЙ ВАЛИК; 3 — ПОДЛОЖКА С ЭМУЛЬСИОННЫМИ СЛОЯМИ; 4 — ВИСЯЩИЙ МЕНИСК; 5 — КАПИЛЛЯРЫ; 6 — КАМЕРА РАЗРЕЖЕНИЯ

ку слой наносится из «висящего мениска» жидкости, который удерживается в зазоре между краем поливного устройства и подложкой. Под «висящим мениском» находится камера разрежения с давлением ниже атмосферного. Благодаря перепаду давления обеспечивается движение жидкости и формирование слоя определенной толщины. Основное достоинство экструзионного метода — высокая скорость полива и возможность одновременного нанесения нескольких слоев.

Поливные машины также наносят на подложку вспомогательные слои: защитный, контрслой.

После нанесения на подложку эмульсионных и вспомогательных слоев происходит их окончательное формирование на этапах студенения и сушки. Студенение свежеполитого слоя осуществляется обычно в две стадии: первая — слой охлаждается с помощью холодного воздуха до температуры 15—20°С, что обеспечивает потерю текучести; вторая стадия — дополнительное охлаждение слоя и выдерживание его в охлажденном состоянии для приобретения необходимой прочности. Студенение желатиновых слоев делает слой устойчивым к воздействию направленных теплых воздушных струй на стадии сушки.

Процесс сушки удаляет из политых и застуденных слоев влагу, связанную с желатиной. В сушащем устройстве эмульсионный слой проходит через несколько зон с различным уровнем температуры и влажности. В первой зоне сушки температура подаваемого воздуха составляет 18—25°С, относительная влажность 12—20%; в следующих зонах эти показатели соответственно равны 30—50°С и 10—40%; в последних зонах — 20—30°С и 40—55%. Перед выходом из машины фотоматериал проходит зону увлажнения с температурой воздуха 18—24°С и относительной влажностью до 85%.

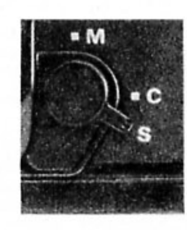
После высушивания фотоматериалы подвергаются операциям резки, отделки, расфасовки. В зависимости от назначения фотоматериалы выпускаются в виде рулонов или листов различного формата, с перфорациями или в неперфорированном варианте, в различной упаковке.

Перед выпуском фотографические материалы подвергаются различным испытаниям с целью определения их соответствия действующей нормативной документации (ГОСТы, технические условия).

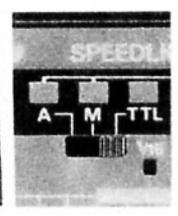
Новинки техники на московской выставке



ФОТОАППАРАТ «НИКОН F-501» AF







ПЕРЕКЛЮЧАТЕЛЬ РЕЖИМОВ ФОКУСИРОВКИ И ПОРЯДОК ВКЛЮЧЕНИЯ ИФО «SB-20» НА РЕЖИМ AF-TTL: НА ГОЛОВКЕ ВЫДЕРЖЕК КАМЕРЫ; НА КОРПУСЕ ИФО



ФОТОАППАРАТ «НИКОН L35AW» AF



ФОТОАППАРАТ «НИКОН L35TW» AF

Осень прошлого года была богата международными промышленными выставками, призванными способствовать расширению экономических и научно-технических связей нашей страны с заинтересованными партнерами из многих капиталистических стран. Одновременно в Москве проходили выставки «Бельгия сегодня», «Станки Швейцарии», «Электронмаш-86», «Япония-86». Каждая из них имела свою направленность. Специалисты различных отраслей промышленности смогли подробно ознакомиться с техническими достижениями многих зарубежных фирм.

Крупнейшая в истории отношений между нашими странами четвертая торгово-промышленная выставка «Япония-86» явилась результатом тщательной двухлетней подготовки. Устроители и организаторы при содействии Торгово-промышленной палаты СССР приложили немало усилий для успешного ее проведения.

Наиболее разнообразная фотоаппаратура была показана фирмой **«Ниппон Когаку»** в экспозиции торговой фирмы **«Мицубиси Корпорейшн»**, представляющей широко известные в нашей стране камеры «Никон». В дни проведения выставки был организован двухдневный семинар, а также сервисный ремонт фотоаппаратов. Посетители выставки смогли ознакомиться с различными моделями зеркальных камер «Никон», которые выпускает фирма. Среди них модели «FA» и «FG»; «F3» (профессиональная) и модификации: «F3 HP», «F3/T» (титановая); «F3» AF (автофокус); камеры «Никон F-301» и «F-501» AF, а также ряд фотоаппаратов для массового потребителя, включая новинки «Никон L35TW» AF и «L35AW».

«Никон F-501» AF — зеркальная (SLR) камера нового поколения на базе модели «F-301» («СФ», 1986, № 12). Как и у предыдущей модели, корпус фотоаппарата выполнен из сплавов меди, кремния и алюминия, что обеспечивает недеформируемость корпуса практически в любых экстремальных температурных условиях эксплуатации.

Сохранив технические характеристики камеры «F-301», эта модель имеет два режима автофокусировки. В режиме «S» — SSA (Single-Servo-Autofocus) спусковая кнопка поджимается на 1/2 ее хода, а объектив камеры наводится на неподвижные объекты съемки. Затвор срабатывает только тогда, когда объект съемки будет в фокусе. Режим «С» — CSA (Continuous-Servo-Autofocus) обеспечивает непрерывную серво-автофокусировку: спусковая кнопка поджимается, а фотограф сопровождает камерой движущийся объект съемки. Кроме того, предусмотрен режим «М» — ручная фокусировка. В этом режиме осуществить быстрый контроль наводки на резкость помогают светодиоды в нижней части видоискателя, которые информируют о недофокусировке, перефокусировке и правильно сфокусированном объективе.

Для камеры разработан новый ИФО «Автофокус SB-20», который может работать в трех режимах: автоматическом, ручном и режиме TTL с замером отраженного света вспышки от фотопленки. В полной темноте автоматическая фокусировка (как и у камеры «Минолта-7000») производится с помощью инфракрасного излучения от ИФО. Ведущее число «SB-20» — 30 для фотопленки 100 ISO. Питание от четырех 1,5 В батарей типа АА. Габариты: 71×110×70 мм; масса — 260 г.

Необходимо отметить, что присоединительный байонет «N» остался без изменения. Поэтому, кроме специально разработанных объективов серии «AF», к «F-501» подходят все ранее выпущенные объективы, включая объективы серии «Е», а с телеконвертером AF «TC-16A» (1,6×) более 30 объективов сохраняют автофокусировку.

Линейка разработанных новых объективов «AF Никкор» предусматривает два штатных объектива: 1,8/50 и 1,4/50; пять объективов с переменным фокусным расстоянием: f=35—70, 70—210, 28—85, 35—105 мм и f=35—135 мм; два широкоугольных объектива: 2,8/24 и 2,8/28; макрообъектив — 2,8/55; а также три телеобъектива: 2,8/180, 2,8/300 и 4/600. При использовании телеконвертера AF «TC-16A» фотографам следует учитывать, что для присоединяемых объективов увеличивается фокусное расстояние, а также ближний предел фокусировки.

Камера **«Никон L35 TW» AF** — предназначена для массового потребителя. «TW» (tele-wide) — компактная телеширокоугольная камера с автоматической фокусировкой, автоматической отработкой экспозиции, встроенным автоматическим ИФО, автоматической протяжкой и перемоткой 35-мм пленки. Формат кадра — 24×36 мм. Относительное отверстие объектива при режиме «Т» (f=65 мм) — 1:5,6; при режиме «W» (f=38 мм) — 1:3,5. Предел фокусировки: «W» — 0,4 м; «Т» — 1,3 м. DX — кодирование для пленок светочувствительностью от 50 до 1600 ISO. Жидкокристаллическая (ЖК) панель — дисплей и информация в видоискателе. Модификация этой модели: «Никон L35TW» AD — с задней датой-крышкой, которая имеет ЖК дисплей. Благодаря применению крышки AD в кадр могут быть впечатаны следующие данные: год, месяц, день, час, минута. Габариты «35TW» AF: 137×78×58 мм; масса — 355 г.

Компактная всепогодная 35-мм камера **«Никон L35AW» AF** (AW—all weather) с автофокусировкой предназначена для съемок в ненастье, зимой или под водой на глубине до 3 м. По своим техническим характеристикам сходна с предыдущей камерой и имеет объектив 2,8/35. Активная инфракрасная система автофокусировки, автоматический встроенный ИФО с ведущим числом 10 (для пленки светочувствительностью 100 ISO), возможность ручной фокусировки, автоматическая отработка выдержек в диапазоне от 1/8 с (при 1:2,8) до 1/430 с (при 1:17,5). Затвор программный, электронный. Источники питания — две 1,5 В батареи типа АА. Габариты 134×81×48 мм; масса — 485 г. Разновидность этой модели — «Никон L35AW» AD выпускается с задней датой-крышкой.

В. ВОЛОДИН

«Ключевые проблемы качества»

ПОСЛЕ КРИТИКИ

Под таким заголовком в нашем журнале (1986, № 9) была опубликована статья, в которой отмечались случаи появления на прилавках магазинов некачественной фотоаппаратуры, включая новинки, а также рассказывалось о закупке большой партии цветной фотобумаги «Фортеколор MCN» тип 4, 5 без наборов реактивов, необходимых для ее обработки.

Как сообщил редакции и. о. начальника Управления общей техники Государственного комитета СССР по стандартам Л. Корнев, проверки органами Госстандарта предприятий, выпускающих бракованные фотоаппараты и фотоматериалы низкого качества, показали, что эти явления связаны с нарушением нормативно-технических требований. По результатам проверок к предприятиям-бракоделам применены экономические санкции.

Руководствуясь Постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по коренному повышению качества продукции», Госстандарт СССР ужесточил государственный надзор за качеством продукции на предприятиях, выпускающих кинофотоаппаратуру, фотоматериалы и фотореактивы. На таких предприятиях, как ЛОМО, Шосткинское производственное объединение «Свема» и Казанское производственное объединение «Тасма» с 1 января 1987 года установлена государственная приемка продукции.

* * *

Заместитель начальника Главного управления торговли товарами культурно-бытового, хозяйственного назначения и галантереей Министерства торговли СССР П. Капитонов сообщил редакции, что статья «Ключевые проблемы качества» была рассмотрена в Главкультбытторге Минторга СССР. В соответствии с действующим положением ответственность за закупки по импорту несет Министерство химической промышленности СССР.

Закупка фотобумаги «Фортеколор MCN» тип 4, 5 проводилась ВО «Союзхимфото» Минхимпрома СССР после положительного технического заключения Всесоюзного государственного испытательного центра кинофотоматериалов (ВГИЦ КФМ). Согласно этому заключению для обработки «Фортеколор MCN» тип 4, 5 якобы пригодны отечественные наборы реактивов, которые и были выделены торгующим организациям, получившим указанную фотобумагу.

Далее П. Капитонов отмечает, что Минхимпром все еще не обеспечивает сбалансированность поставок фотобумаги и фотореактивов для ее обработки, а качество поступающих кинофотоматериалов не отвечает предъявляемым требованиям. В настоящее время принимаются меры по устранению сложившейся диспропорции в обеспечении фотолюбителей фотобумагой и реактивами, необходимыми для ее обработки. Для импортных кинофотоматериалов решено закупать химреактивы у иностранных фирм.

Отвечая редакции, и. о. начальника Главного управления по импорту промышленного сырья Министерства внешней торговли СССР А. Крицкий подтверждает, что в соответствии с планом импорта функции генерального заказчика на все виды фотоматериалов, закупаемых в социалистических странах, возложены на ВО «Союзхимфото» Минхимпрома СССР, по поручению которого ВО «Союзхимэкспорт» осуществляет закупки фотоматериалов.

Комментарии редакции.

В письмах в редакцию читатели «СФ» отмечают необходимость гласности в борьбе за качество фототехники и фотоматериалов, в оценке уровня новых разработок. Лаконичный ответ и. о. начальника Управления общей техники Л. Корнева, к сожалению, лишь в общих чертах характеризует шаги, которые предпринимаются Госстандартом СССР в этом направлении.

Из двух других ответов ясно, что Главкультбытторг Минторга СССР и Главное управление по импорту промышленного сырья МВТ СССР возлагают всю ответственность за закупку фотобумаги «Фортеколор MCN», тип 4 и 5 без соответствующих наборов реактивов на ВО «Союзхимфото».

В 1985 году после посещения заводов «Реанал» и «Форте» («СФ», 1986, № 3) корреспондент «СФ» информировал работников «Союзхимэкспорта» и Главкультбытторга о необходимости приобретения специальных наборов для обработки новых типов цветной фотобумаги производства ВНР. Но обе эти организации не предприняли шагов для дополнительной закупки наборов фотореактивов («Фортеколор», тип 4) в 1986 году так же, как значительно раньше не удосужились до закупки фотобумаги запросить у завода-изготовителя рецептуру обрабатывающих растворов.

Специалисты завода «Форте» по просьбе редакции предоставили полную информацию о рецептуре обрабатывающих растворов. Статья технического директора предприятия А. Радо была опубликована в «СФ» (1986, № 7), то есть задолго до выхода статьи «Ключевые проблемы качества».

Итак, круг замкнулся. Только безразличием ответственных работников вышеупомянутых организаций можно объяснить тот факт, что наборы реактивов не были закуплены своевременно и в нужном количестве.

ФОТОТЕХНИКА

Среднеформатные фотоаппараты



«КИЕВ-90»

Имеет сменные видоискатели, фокусировочные экраны, приставную кассету со встроенным счетчиком кадров, унифицированное с байонетом «Пентакон-сикс» крепление объектива для проведения различных видов съемки.
Формат кадра — 45×60 мм.
Затвор — фокальный, шторный, электронный. Диапазон выдержек — 4—1/1000 с, «В», выдержка 1/60 с — механическая. Полное открытие кадра — 1/60 с. Установка экспозиции — автомат выдержки, полуавтомат. Тип фотоприемника — фоторезистор CdS. Интервал экспозиционных чисел (для пленки светочувствительностью 100 ГОСТ/ISO и объектива 2,8/80) — 1—19 Ev. Экспокоррекция — ±2 ступени с интервалом 1/2 ступени. Воспроизведение поля кадра в видоискателе — 95%. Индикация о работе ЭУ — светодиодная о значении отрабатываемой выдержки. Крепление объективов — байонет с накидным кольцом.
Штатный объектив — **МС «Волна-3Б»**: фокусное расстояние — 80 мм; относительное отверстие — 1 : 2,8; предел диафрагмирования — 1:22; предел фокусировки — 0,6 м; разрешающая способность — 45/20 мм$^{-1}$; присоединительная резьба под светофильтр — М62×0,75.
Подключение ИФО — кабельное и бескабельное. Источник питания — 4 элемента СЦ-018-У2 с суммарным напряжением 6В.
Габариты — 124×105×164 мм. Масса — 1,6 кг.



«КИЕВ-88 TTL»

Имеет встроенный в пентапризму TTL-экспонометр, сменные видоискатели и кассетные блоки, комплект сменных объективов и принадлежностей.
Формат кадра — 60×60 мм.
Затвор — фокальный, шторный, металлический, механический.
Диапазон выдержек — 1/2—1/1000 с, «В».
Полное открытие кадра — 1/30 с.
Установка экспозиции — ручная, по показаниям несопряженного TTL-экспонометра, встроенного в пентапризму. Фотоприемник — фоторезистор CdS. Интервал экспозиционных чисел 4—19 Ev (для пленки 100 ГОСТ/ISO и объектива 2,8/80). Диапазон светочувствительности пленки — 16—500 ГОСТ/ISO.
Воспроизведение поля кадра в видоискателе — 90%. Увеличение окуляра — 3×.
Индикация о работе ЭУ — светодиодная в поле зрения видоискателя об оптимальной экспозиции.
Крепление объективов — резьбовой байонет.
Штатный объектив — **«Волна-3В», МС «Волна3В»**: фокусное расстояние — 80 мм; относительное отверстие — 1 : 2,8; предел диафрагмирования — 1:22; предел фокусировки — 0,6 м; разрешающая способность — 45/20 мм$^{-1}$; присоединительная резьба — под светофильтр — М62×0,75.
Подключение ИФО — кабельное и бескабельное.
Источник питания — батарея 4РЦ-53 с суммарным напряжением 5В.
Габариты — 175×115×160 мм. Масса — 2,1 кг. Цена 849 руб. или 919 руб. с объективом МС.



«КИЕВ-60 TTL»

Модернизированный вариант модели «Киев-6С TTL». В камере улучшена работа механизма транспортировки пленки. Сменные видоискатели, комплект сменных объективов и принадлежностей.
Формат кадра — 60×60 мм.
Затвор — фокальный, шторный, механический. Диапазон выдержек — 1/2—1/1000 с, «В». Полное открытие кадра — 1/30 с. Установка экспозиции — ручная, по показаниям несопряженного TTL-экспонометра, встроенного в пентапризму. Тип фотоприемника — фоторезистор CdS.
Интервал экспозиционных чисел — 4—19 Ev (для пленки светочувствительностью 100 ГОСТ/ISO и объектива 2,8/80). Диапазон светочувствительности пленки — 16—500 ГОСТ/ISO. Воспроизведение поля кадра в видоискателе — 90%. Увеличение окуляра — 2,5×.
Индикация о работе ЭУ — светодиодная об оптимальной экспозиции. Крепление объективов — байонет с накидным кольцом.
Штатный объектив — **МС «Волна-3Б, «Волна-3Б»**.
Подключение ИФО — кабельное.
Источник питания — батарея 3РЦ-53 с суммарным напряжением 3,75 В.
Габариты — 124×105×164 мм. Масса — 1,6 кг. Цена — 690 руб.



«ЛЮБИТЕЛЬ — 166У»

Простой дешевый фотоаппарат со сменным форматом кадра.
Формат кадра — 60×60 и 45×60 мм.
Затвор — центральный.
Диапазон выдержек — 1/15—1/250 с.
Установка экспозиции — ручная.
Интервал экспозиционных чисел (для пленки 100 ГОСТ/ISO и объектива 4,5/75) — 8—17 Ev. Воспроизведение поля кадра в видоискателе — 90%.
Штатный жестковстроенный объектив — **«Триплет-22»**: фокусное расстояние — 75 мм; относительное отверстие — 1:4,5; предел диафрагмирования — 1:22; предел фокусировки — 1,3 м; разрешающая способность — 20/8 мм$^{-1}$; присоединительная резьба под светофильтр — М40,5×0,5.
Подключение ИФО — кабельное и бескабельное. Автоспуск — механический с задержкой срабатывания затвора на 7—15 с.
Габариты — 102×97×126 мм. Масса — 0,7 кг. Цена — 27 руб.

О. БАГДАСАРОВ, А. ЗОЛКИН, О. ХОРОХОРОВА

* Окончание. Начало см. «СФ», 1986, № 9, 11, 12.

Материалы и оборудование фирмы «Ильфорд»

Черно-белые и цветные фотоматериалы фирмы «Ильфорд» широко применяются не только в фотографии, но и в различных областях науки и техники. На страницах «СФ» рассказывалось о фотоматериалах, выпускающихся этой фирмой: о черно-белых пленках с регулируемой чувствительностью «Ильфорд XP1» («СФ», 1981, № 8), о цветной фотобумаге «Цибахром» («СФ», 1983, № 8).

При прямой позитивной обработке цветных фотоматериалов «Цибахром II», «Цибахром Копи» и «Цибахром Микрографик» применяется принцип отбеливания металлического серебра. Печатная система «Цибахром II» (типы «CPS. 1K De Luxe» и «CF. 1K»; «CRC. 44M»; «CTD.F7» и «CL.F») предназначена для промышленного изготовления цветных отпечатков на бумажной основе и позитивов на прозрачной или полупрозрачной основе с цветных слайдов. Для обработки этих материалов подходит процесс Р-3 либо новый Р-3Х с продолжительностью обработки 9 мин при 33 °С.

Пленка «Цибахром Микрографик» (типы «M» и «P», отличающиеся контрастом, имеющие высокие показатели по разрешающей способности — более 300 лин/мм — и частотноконтрастной характеристике) предназначена для репросъемки и цветного микрофильмирования оригиналов на непрозрачной основе, для изготовления дубликатов. Продолжительность процесса обработки Р-5 при 24 или 30°С — 16 и 8 мин. Соответственно бумагу «Цибахром Копи» типов «CCO.1M», «44M» и «44L» (матовая, глянцевая, тонкая) используют для изготовления отпечатков, пленку «Цибахром Копи» тип «CTR.F7» — для изготовления слайдов, проецируемых на просвет. Продолжительность процесса обработки Р-22 при 39°С — 4 мин.

Последняя новинка фирмы — черно-белая фотобумага на баритовой основе с изменяемой контрастностью (11 ступеней) и различной поверхностью — «Ильфорд Мультигрейд FB». Изображение, получаемое на этой бумаге, имеет глубокий черный и чистый белый тона, четкую передачу деталей. Необходимый контраст изображения достигается с помощью набора специальных светофильтров или фильтров цветосмесительной головки фотоувеличителя. Обработку «Мультигрейд FB» проводят в проявителе, предназначенном для этой бумаги или в стандартном бумажном проявителе. Время проявления при 20 °С — 1,5—3 мин, время фиксирования снижено до 1 мин (ранее было 10 мин).

Некоторые типы фотобумаг «Цибахром» и «Мультигрейд» были опробованы профессиональными фотографами ряда крупных издательств и агентств нашей страны. В отличном качестве фотоматериалов этой фирмы могли убедиться и посетители юбилейной выставки «Советского фото» в Центральном выставочном зале Союза журналистов СССР.

В ядерных, физических, биологических и медицинских исследованиях используется новый тип ядерных эмульсий «Ilford Nuclear Researsh», применяющийся для регистрации заряженных частиц и ионизирующего излучения. Эти эмульсии используют также в астрономических исследованиях и в рентгеновской топографии. Для специальной лазерной съемки выпускаются голографические пленки.

Из проявочного оборудования отметим компактный (85×60×30 см) трехванный процессор «Цибахром САР-40», предназначенный для обработки цветных фотоматериалов «Цибахром». Он обеспечивает получение изображения нормального контраста, тогда как после обработки в проявочной машине изображение имеет повышенный контраст. В «САР-40» обрабатываются бумаги форматом до 40×50 см. Процесс Р-30 (в набор для обработки входят порошкообразные реактивы), время обработки — 9 мин при 30 °С.

Для фотоматериалов «Цибакопи» фирма выпустила новую машину «Цибакопи Центр СС-1217Е» со встроенным процессором и сушилкой. Копировальный стол, освещаемый двумя рядами галогенных ламп мощностью 500 Вт с цветовой температурой 3200—3400 К, может быть превращен в бокс для копирования слайдов, а также съемки трехмерных объектов. Микропроцессор автоматически определяет время экспонирования и вводит корректирующие фильтры. В зависимости от формата оригинала можно проводить его уменьшение до 20% или увеличение до 1400%. Другая машина «Цибакопи СС-120» разработана для изготовления копий в непрерывном диапазоне уменьшение — увеличение от 70 до 140%. С помощью дополнительного устройства можно проводить и копирование слайдов. Производительность машины — 120 копий в час.

Т. АНДРЕЕВА

Об использовании фотографий в промышленных изделиях

Госкомтруд СССР в соответствии с поручением Совета Министров СССР принял Постановление № 429 от 27 октября 1986 г., которым утвердил «Временное положение о ставках авторского вознаграждения за использование произведений изобразительного искусства и фотографических произведений в промышленных изделиях». Ставки Временного положения вводятся в действие с 1 января 1987 г. сроком на 3 года. В сентябре 1989 г. Всесоюзное агентство по авторским правам и Союз художников СССР должны представить в Госкомтруд СССР отчет о практике применения ставок, а также выводы и предложения.

Временное положение распространяется на все предприятия, учреждения и организации (независимо от ведомственной подчиненности), выпускающие промышленные изделия, в которых воспроизводятся ранее опубликованные произведения изобразительного и фотографического искусства.

Использование (воспроизведение) ранее опубликованных произведений изобразительного и фотографического искусства в промышленных изделиях допускается без согласия автора и без указания имени автора, но с выплатой авторского гонорара.

Размер авторского гонорара устанавливается для одного произведения изоискусства — 70 руб., для одного фотографического произведения — 35 руб. Авторский гонорар за воспроизведение начисляется и выплачивается за каждый год использования произведения в промышленном изделии, считая с момента выпуска первого промышленного экземпляра (партии) изделия. Использование произведения в другом виде промышленного изделия или другим предприятием, учреждением, организацией является новым использованием этого произведения с отдельной выплатой гонорара в указанной сумме. При соавторстве используемого произведения гонорар делится по соглашению между соавторами. Гонорар выплачивается предприятиями, организациями, учреждениями за счет себестоимости промышленных изделий, в которых воспроизводится произведение. Выплата гонорара производится только через ВААП, его республиканские и межобластные отделения, которые осуществляют контроль за правильностью применения Временного положения. Оплата производится за те промышленные изделия, в которых использованы произведения изобразительного и фотографического искусства и которые выпущены после 31 декабря 1986 г.

Если фотографическое произведение создано специально для воспроизведения в данном промышленном изделии либо используется в изделии, оформленном как произведение декоративно-прикладного искусства или промышленный образец, авторский гонорар по Временному положению не выплачивается. В этих случаях автор фотографии становится соавтором промышленного изделия, изделия декоративно-прикладного искусства или промышленного образца, с ним должен быть заключен договор как с соавтором и выплачен гонорар как за соавторство.

В промышленных изделиях может быть использовано любое опубликованное фотографическое произведение — композиция, пейзаж, портрет, натюрморт, архитектурная съемка, включая памятники и монументы.

Уполномоченные ВААП будут следить за использованием фотографий в промышленных изделиях. Если фотограф после 1 января 1987 г. обнаружит, что его фотография используется в промышленных изделиях, он должен сообщить об этом в ВААП (109017, Москва, Лаврушинский пер., 17. Отдел изоискусства ВААП) или в его республиканские отделения (в столицах союзных республик), или в межобластные отделения (Северо-Западное — Ленинград, Юго-Западное — Ростов-на-Дону, Приволжское — Куйбышев, Сибирское — Новосибирск, Дальневосточное — Хабаровск).

Д. ИНДЕНБАУМ,
начальник отдела
изоискусства ВААП

Женщины — выдающиеся мастера светописи

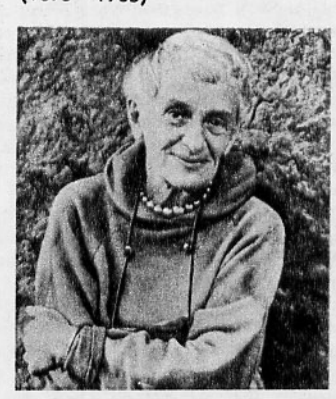
В зарубежной фотографии XIX—XX веков фотографов-женщин было очень немного. Так, в капитальном труде Питера Поллака «Иллюстрированная история фотографии» не наберется и десяти женщин. И это понятно. Конкурировать со снимающими мужчинами во все времена было трудно: и все-таки, несмотря на это, женщинам удавалось внести свою лепту в развитие светописи.
Среди женщин, прославившихся в фотографии, хорошо известны имена англичанки Джулии Маргарет Камерон, выдающегося мастера светописи середины XIX века, и американки Доротеи Ланге, расцвет таланта которой пришелся на 30-е годы нашего столетия. На этих страницах мы знакомим читателей с их творчеством и представляем их работы, которые стали классикой и вошли в золотой фонд мировой фотографии.

ДЖУЛИЯ МАРГАРЕТ КАМЕРОН
(1815—1879)



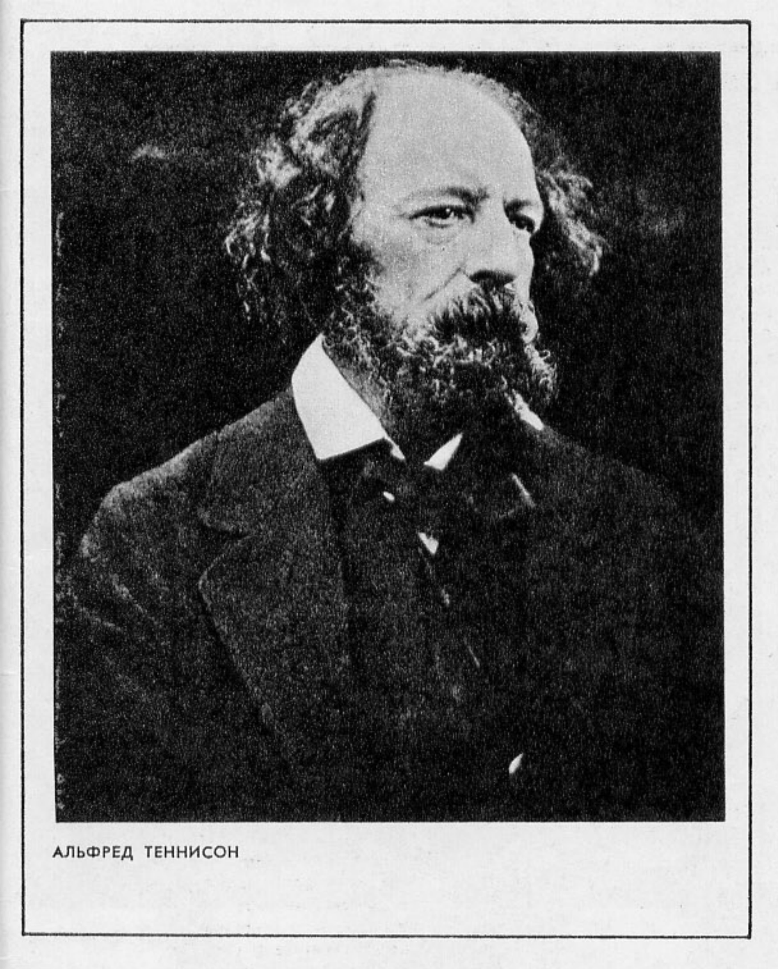
Джулия Камерон занялась фотографией уже будучи женщиной средних лет, когда одна из дочерей подарила ей фотоаппарат. Вначале это было просто развлечение и занятное времяпрепровождение. Со свойственными ей азартом и изобретательностью она быстро превратила сарай, где хранился уголь, в фотолабораторию, а крытый стеклом курятник — в студию. Со временем Камерон стала прекрасным мастером портретного жанра. «Димбола» — так назывался дом Камеронов во Фрешуотер-Бей — был своего рода салоном для избранного элитарного общества. Его посещали выдающиеся ученые, поэты, музыканты, художники викторианской эпохи — Альфред Теннисон, Томас Карлейль, Чарлз Дарвин, Генри Лонгфелло, Роберт Браунинг. Всех этих людей она снимала десятки раз и создала целую галерею выразительных и тонких портретов титанов того времени.
Камерон прославилась также своими постановочными аллегорическими работами на исторические или мифологические сюжеты, которые были тогда в большой моде. Моделями ей служили родственники, соседи, слуги или любой случайный прохожий, который чем-то привлек ее внимание. Камерон была одной из первых, кто сумел оценить и мастерски использовать в своем творчестве световые эффекты и крупноплановую съемку.
Поначалу работы Камерон не были оценены. Их критиковали за технические несовершенства — смутное, нерезкое, размытое изображение. Хотя есть предположения, что на самом деле это был намеренный трюк. Вполне возможно, что для создания снимков не в фокусе Камерон печатала их, предварительно подложив стекло между бумагой и негативом, добиваясь таким образом мягкости и нежности контуров, что давало определенную поэтическую окраску.
Впервые работы Камерон демонстрировались в 1864 году на выставке фотографического общества в Лондоне. Позже ретроспективные показы ее произведений с успехом проходили в Вене, Гамбурге, Буффало. Ее фотографиями была иллюстрирована книга Теннисона «Королевские идиллии и другие поэмы».

ДОРОТЕЯ ЛАНГЕ
(1895—1965)

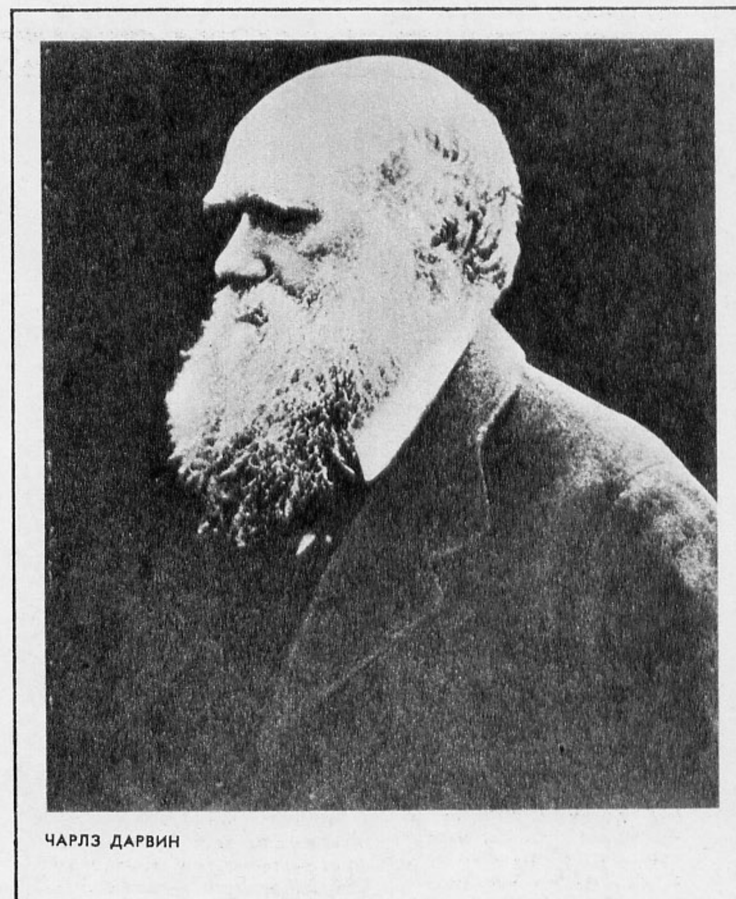


О Доротее Ланге известный американский фотограф Эдвард Стейхен сказал следующее: «Она без сомнения наш самый выдающийся фотограф-документалист... один из крупнейших художников всех времен».
Ее портреты бездомных и безработных, вынужденных скитаться по всей стране работников и фермеров 30-х годов, и по сегодняшний день остаются одними из самых выразительных образов, когда-либо запечатленных камерой.
Доротея Ланге мечтала стать учительницей, но вместо этого занялась фотографией. В 20 лет она решила, что набралась достаточно опыта, чтобы работать самостоятельно, и уехала в Сан-Франциско. Там она стала членом новаторской фотогруппы «Ф-64», в которую входили Эдвард Уэстон, Ансел Адамс и другие, и открыла собственную портретную студию.
Однажды холодным осенним днем 1932 года, самого тяжелого года Великой Депрессии, Доротея Ланге выглянула из окна своей студии и увидела очередь безработных, стоящих за хлебом. Она взяла камеру, вышла из студии и стала снимать то, что видела, — так началась ее карьера социального фотографа.
В 30-е годы прогрессивные фотографы обратились к фотографии как к средству, которое могло бы способствовать борьбе с экономической депрессией. По поручению Администрации защиты прав фермеров группа фотографов отправилась в районы, наиболее пораженные кризисом, и провела своего рода социально-фотографическое исследование. Доротея Ланге закрыла свою процветающую студию и присоединилась к этой группе. Ее наиболее известные работы освещали проблемы сельскохозяйственных работников, их невыносимое существование и полную драматизма судьбу. Ее камерой руководило чувство сострадания. С документальной точностью ей удалось отразить в своих циклах всю меру страданий и боли обездоленных, предел человеческого отчаяния. Ее работы вдохновили Джона Стейнбека на создание романа «Гроздья гнева», а Шервуда Андерсона — иллюстрированной книги «Родной дом». Они сделали гораздо больше для жертв кризиса, чем многие политические деятели страны.
В 1939 году Доротея Ланге опубликовала книгу своих фоторепортажей с комментариями под названием «Американский Исход: история разрушения человеческой личности».
В 1941 году за достижения в области фотографии ей была присуждена премия Гуггенхейма, которой до этого был удостоен только один фотомастер — Эдвард Уэстон.
Окленлский музей штата Калифорния, где Ланге провела большую часть своей жизни, учредил приз имени Доротеи Ланге — серебряная античная брошь, которая когда-то принадлежала самой Ланге, передается теперь каждой новой победительнице. Этого приза удостаиваются женщины-фотографы за выдающийся вклад в развитие фотографии.

В. ПАВЛОВА

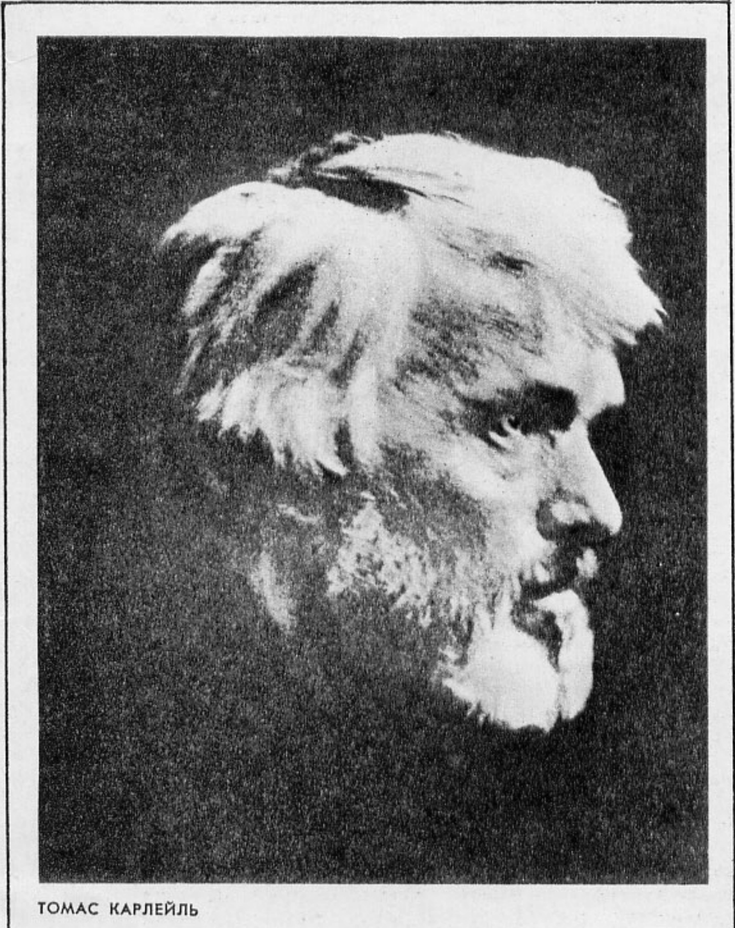


АЛЬФРЕД ТЕННИСОН

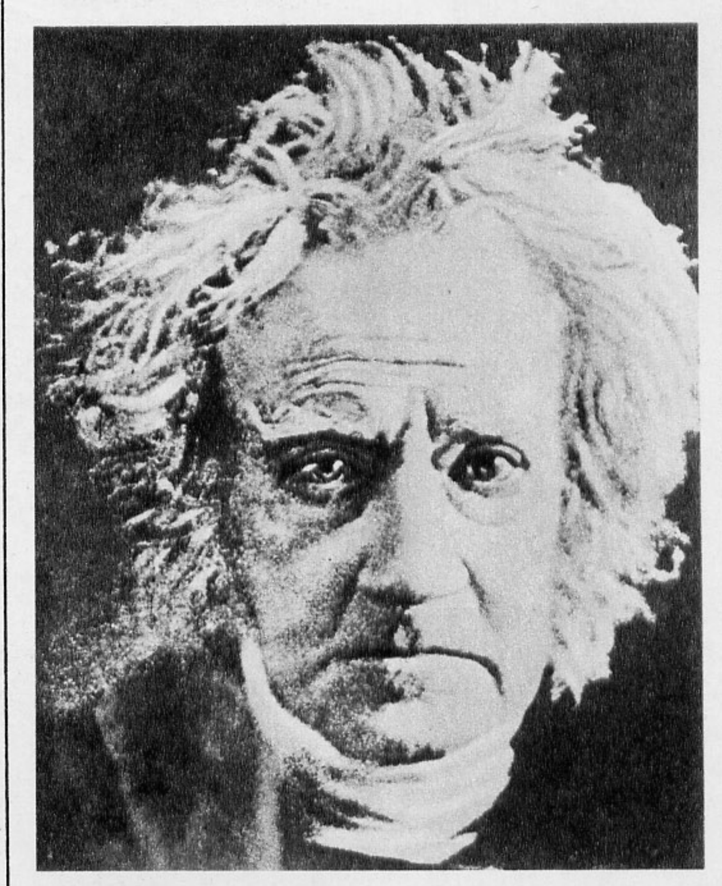


ЧАРЛЗ ДАРВИН

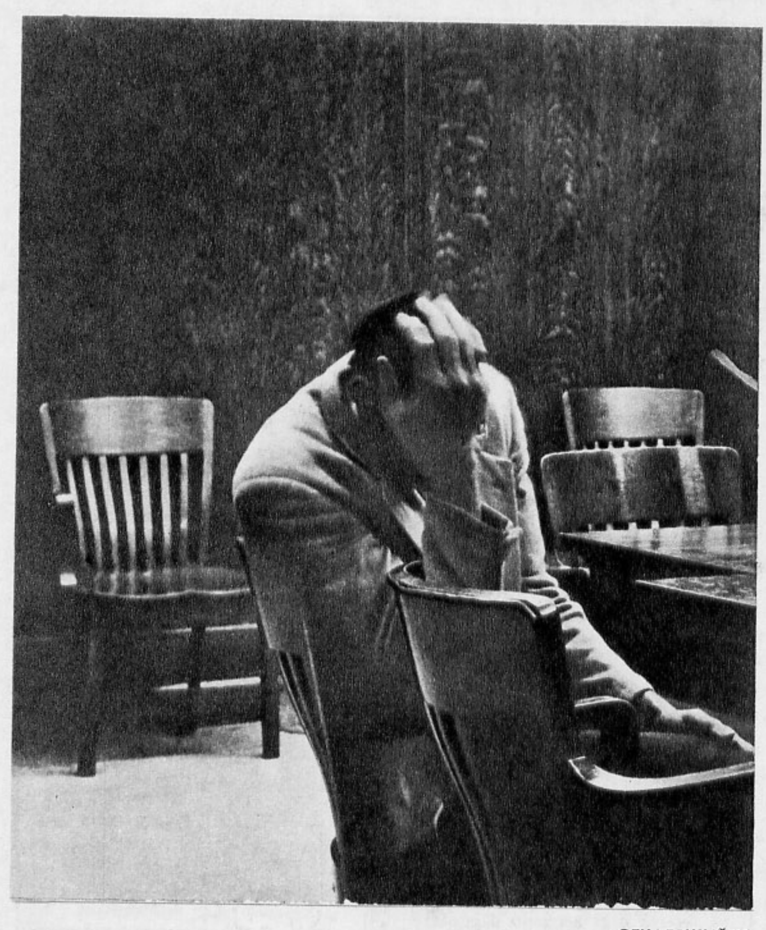
ФОТО **ДЖУЛИИ МАРГАРЕТ КАМЕРОН**



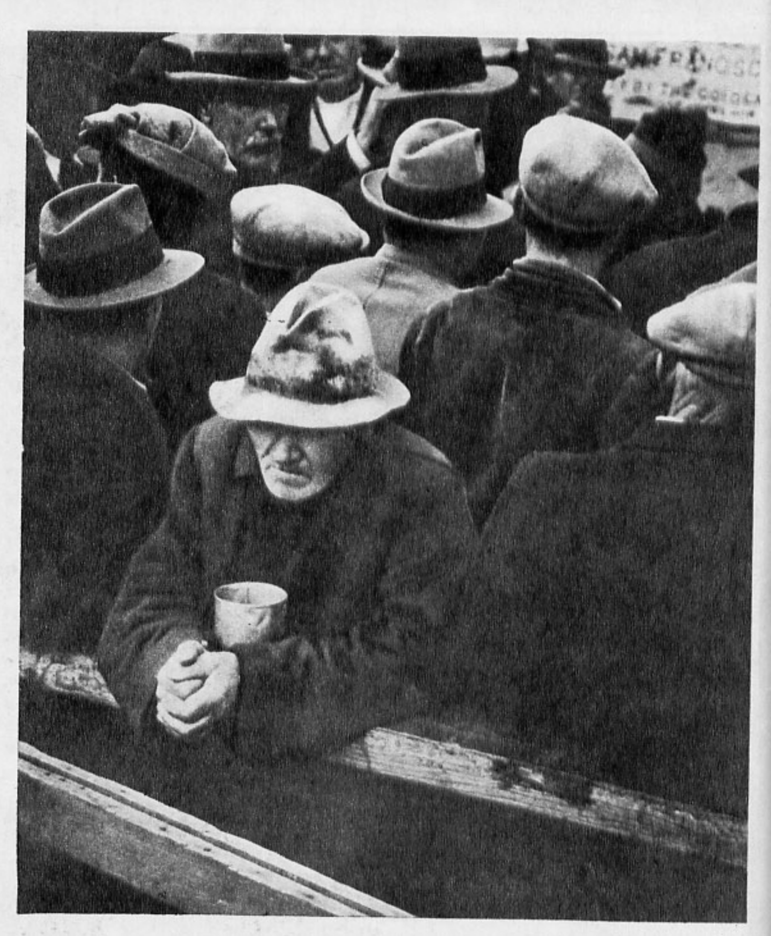
ТОМАС КАРЛЕЙЛЬ



ДЖОН ГЕРШЕЛЬ



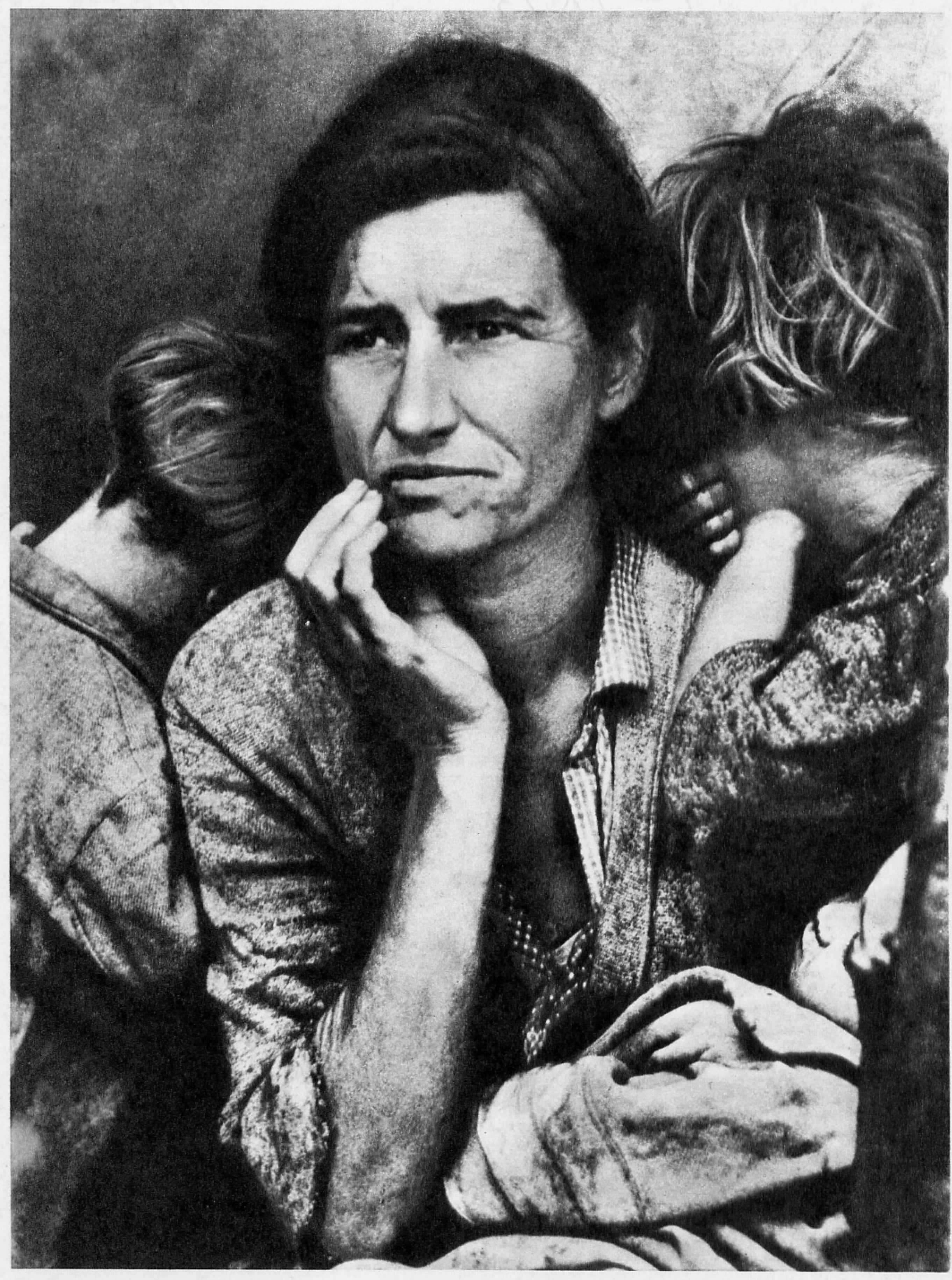
ОТЧАЯВШИЙСЯ



ОЧЕРЕДЬ ЗА ХЛЕБОМ

ФОТО **ДОРОТЕИ ЛАНГЕ**

ОПУСТОШЕННАЯ ЗЕМЛЯ



ЖЕНА ФЕРМЕРА



Цена 70 коп.
Индекс 70869